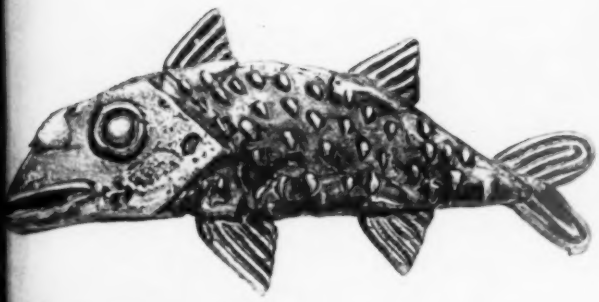
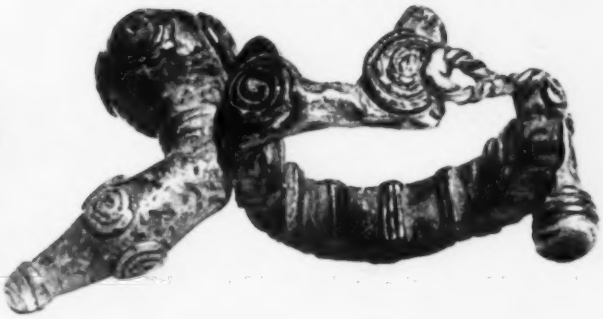
DAS KUNST WERK





AFRIKANISCHE PLASTIK

IV. JAHR · 1950 · HEFT 6

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 6

1950

Die redaktionelle Gestaltung dieses Heftes besorgte Dr. F. Herrmann, Heidelberg

INHALT

Ferdinand Herrmann: Über Material, Gegenstand und Stil der afrikanischen Plastik . . . 3
Eckart v. Sydow: Das Tier in der afrikanischen Plastik 23
Julius F. Glück: Die Kunst des Gelbgusses in Afrika 27
Heinz Lucas: Afrikanische Masken 37
Ferdinand Herrmann: Zur Interpretation der afrikanischen Plastik 49
Elsa Dziomba: Eine europäische Bildhauerin in Süd-Afrika 54
H. v. Rosenau: Ägyptische Kinderkunst 58
Leopold Zahn: Die XXV. Biennale in Venedig 60
A. Rannit: Der dritte Weltkongreß der Kunstkritiker 64
Redaktioneller Teil, Ausstellungen, Buchbesprechungen 65

Abbildungen auf dem Umschlag: Goldgewichte der Aschanti

Das nächste, siebente Heft dieses Jahrgangs unter dem Titel

VON EL GRECO BIS PICASSO

ist dem Wesen der spanischen Kunst gewidmet. Das Heft wird eingeleitet mit einem grundsätzlichen Aufsatz von A. E. Brinckmann „Geist der spanischen Nation". Es folgen A. Malraux, El Greco, Kurt Gerstenberg, Diego Velazquez, Fritz Nemitz, Francisco Goya und Kurt Kusenberg, Zauberer Picasso. Neben zahlreichen einfarbigen Tiefdruckabbildungen enthält dieses Heft zwei Farbtafeln, und zwar El Greco, Das Martyrium des Hl. Mauritius und von Velazquez, Blumenstilleben (Ausschnitt aus dem Bild: Die Infantin Margarete-Therese).

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · VIERTES JAHR
HEFT 6 1950

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

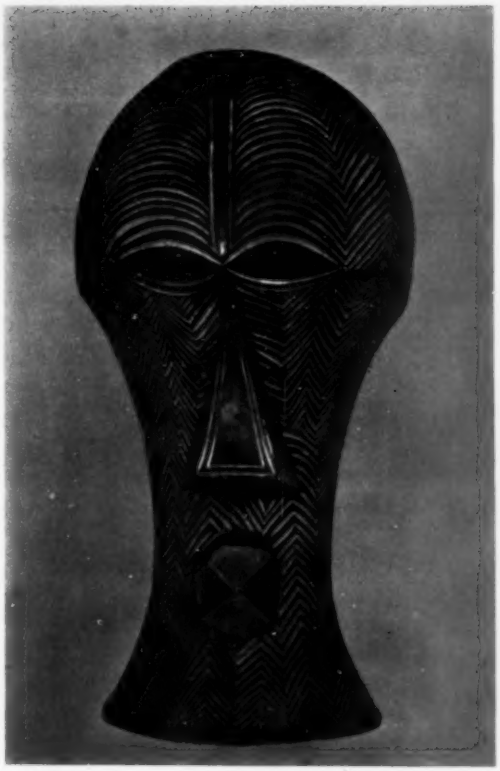


BILD 1

BILD 2

FERDINAND HERRMANN

ÜBER MATERIAL, GEGENSTAND UND STIL DER AFRIKANISCHEN PLASTIK

Wenn von afrikanischer Plastik die Rede ist, so sind es zunächst die Bildwerke aus Holz, an die wir denken. Wie die meisten Naturvölker, bevorzugen auch die Afrikaner Holz als Material für ihre Skulpturen.

Man mag das nicht weiter erstaunlich finden und es einfach damit erklären, daß sich in dem schwarzen Erdteil Holz in reicher Fülle bietet, und es ferner wegen seiner leichten Beschnitzbarkeit diesen Vorrang genießt. Wer sich aber eingehender mit kultischen und magischen Gegenständen befaßte, weiß, wie bedeutsam dabei das Material ist und wie vielfältig und eng die Verflechtungen hierbei oft sind. Man wird an diese in bezug auf Afrika besonders denken, da hier die Baumverehrung doch sehr verbreitet ist und Bäume in den Überlieferungen und Vorstellungen einen großen Raum einnehmen.

Wie viele afrikanische Mythen zeigen, werden vor allem Geburt und Tod des Menschen, Anfang und Ende seines irdischen Seins gern mit bestimmten Bäumen in Beziehung gebracht. Häufig wird der Baum dem Menschen gleichgesetzt. Auch werden Bäume vielfach als Repräsentanten Verstorbener aufgefaßt.

Bereits Ratzel hat auf die Beziehungen zwischen Schädel und Ahnenfigur hingewiesen. In seinem Gefolge hat sich Frobenius weiter mit dem Zusammenhang zwischen Schädelpfahl und Ahnenfigur befaßt. Er kam dabei zu

BILD 3

BILD 4

dem Schlusse: „Infolge Beeinflussung durch Schädeldienstideen ward der Geisterpfahl zur Ahnenfigur". Daneben aber haben wir den Ahnenbaum. Ihn kennen z.B. die Luba, Lunda, Tschokwe, Luena und andere Stämme des südlichen Kongobeckens, die — meistens in den kleinen Ahnenkraalen bei ihren Hütten — Ahnenbäume errichten. Auch auf die Yao, Makua und Makonde darf hier hingewiesen werden, die auf den Gräbern der Toten heilige Bäume pflanzen und an diesen Opfer darbringen. In allen Fällen steht der Baum, sei er nun unbearbeitet, sei es der einfache Pfahl, sei es der beschnitzte und zur Ahnenfigur gewordene Teil seines Stammes, in enger Beziehung zum Ahnendienst. Er ist das eine Mal in seiner Pracht und Schönheit, das andere Mal nur als Pfahl, auf dem der Schädel des Toten angebracht wird, und schließlich künstlerisch gestaltet, eine menschliche Figur darstellend, jeweils Bild des Ahnen und damit kraft der Identifikation der Ahn selbst.

Wenn wir noch hinzufügen, daß gewisse Bäume gefürchtet werden, da böse Geister in ihnen hausen, und man für die Zauberfiguren durchweg ebenfalls nur ganz bestimmte Holzarten verwendet — mitunter werden die betreffenden Bäume auf Weisung und in Anwesenheit des Zauberers gefällt —, so wird man verstehen, daß durchaus nicht die rein technische Eignung des Holzes ausschlaggebend ist.

Wir finden bei den Skulpturen die verschiedensten Hölzer verwendet, harte und weiche, schwere und leichte, widerstandsfähige und empfindliche. Eine gründliche botanische Untersuchung der in den einzelnen Gegenden besonders beliebten Holzsorten fehlt noch. Eine solche würde gewiß allgemein begrüßt werden, zumal sie dazu beitragen könnte, ungenaue und unsichere Herkunftsangaben zu überprüfen.

Keiner der in Afrika sonst noch gebräuchlichen Stoffe erfreut sich so allgemeiner Beliebtheit und daher einer so weiten Verbreitung wie das Holz. Das Vorkommen des Gelbgusses in Afrika ist gewiß recht bedeutend — es sei dieserhalb auf seine besondere Behandlung im Rahmen dieses Heftes hingewiesen—, blieb demgegenüber jedoch immer auf ganz bestimmte, wesentlich andere Sachbereiche beschränkt wie es auch geographisch sich in engerem Rahmen bewegt.

Seine Bedeutung erlangte auch nicht der Ton, der als

Stoff allerdings weitaus geschätzter ist, als man gemeinhin — beeinflußt von unseren Museumsbeständen und dem Bildmaterial der Publikationen — annimmt. Beim Ton liegen die Verhältnisse ähnlich wie beim Holz. Er empfiehlt sich durch seine leichte Verwendbarkeit von selbst und kommt zugleich aus einem Bereich, der auch religiös bedeutsam ist. Der Kult der „Mutter Erde", mit dem auch die Baumverehrung zusammenhängt, ist ja in besonderem Maße bei den der Plastik so zugewandten Mutterrechtsvölkern Afrikas verbreitet.

Wie die Standfiguren aus Holz, so stehen auch die plastischen Ton- und Lehmbildnereien, an die hier in erster Linie zu denken ist, zumeist in Beziehung zum Totenkult, indem sie den Verstorbenen darstellen, also Ahnenbilder sind. Doch gibt es unter ihnen auch eine große Anzahl, die ausgesprochene Fetische sind, wie sie auch in den Gegenden, wo der Götterglaube bestimmend ist, häufig Gottheiten darstellen.

Von vielen können wir uns nur auf Grund von Schilderungen und Berichten eine Vorstellung machen. Aufschlußreich in dieser Hinsicht sind namentlich alte Reisebeschreibungen. So berichtet schon 1708 der alte Boßmann in seiner „Reise nach Guinea" von der Goldküste: „Zu Axim und anderswo setzet man über das Grab unterschiedliche irdene Bilder, welche das Jahr darauf nach Absterben des Beerdigten gereinigt werden, alsdann sie von neuem die Leichenzeremonien ..... wiederholen." Und Barbot fand 1687 bei den Bassa von Liberia „eine ungestalte Menschenfigur aus braunem Ton", bei welcher nach seiner Darstellung der König und seine Untertanen allabendlich eine Andacht verrichteten.

Am bekanntesten in dieser Beziehung sind wohl die Ton- oder Lehmfiguren Südtogos, die den Fruchtbarkeitsgott Legbar darstellen, dessen Kult wohl im Jorubalande beheimatet ist. Es sind plumpe Gestalten mit einem ungegliederten Leib und einem ebensolchen Kopf. Sehr häufig sind Lehmplastiken von Tieren.

Bedeutender und bekannter ist die Gebrauchskunst aus Ton. Hier erlangten vor allem die sogenannten Balipfeifenköpfe eine gewisse Berühmtheit, die wohl vornehmlich darauf zurückzuführen ist, daß sie in fast allen größeren Sammlungen durch eine Anzahl schöner Exemplare vertreten sind. Wir wissen heute, daß sie weniger in Bali als vielmehr an anderen Orten des Gras-

BILD 5

BILD 6

BILD 7

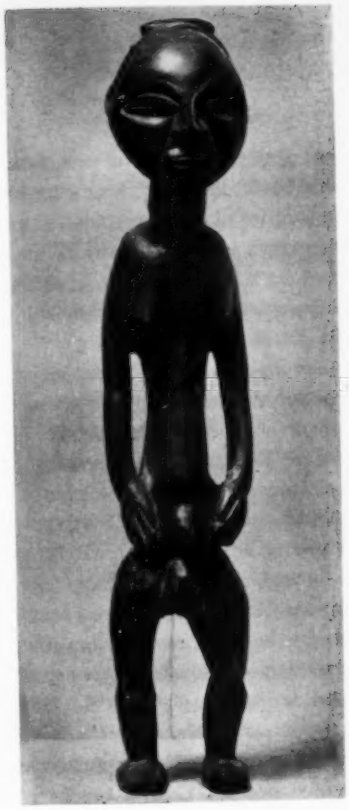
BILD 8

landes von Kamerun hergestellt werden, wobei in erster Linie an Bamum zu denken ist. Sie haben etwas Imponierendes und lassen in ihrem Formenreichtum eine lebhafte Phantasie erkennen. Hinter mächtigen menschlichen Köpfen treten bei ihnen die Körper und Gliedmaßen zumeist zurück. Auch übergroße Elefantenköpfe mit menschlichem Körper werden gern als Vorwurf gewählt. Ihr Stil ist nicht einheitlich.

Abgesehen von diesen Pfeifenköpfen, die von Männern geformt werden, mangelt es der Gebrauchskunst aus Ton an plastischen Impulsen. Die Töpferei liegt in den Händen der Frau, und ihre Erzeugnisse sind einfach, wenn auch oft recht geschmackvoll ornamentiert.

Eine besondere Hervorhebung verdienen in diesem Zusammenhang die in der heiligen Stadt Ife im Jorubaland (Südnigerien) ausgegrabenen Terrakottaköpfe, die neben einigen Beninbronzen zu dem Erlesensten gezählt werden dürfen, was von den Kunstschöpfungen des dunklen Erdteils in die Offentlichkeit gelangte. (Abb. 18). Es sind meistens Negerbildnisse, die im Typus einander sehr ähneln, dabei aber ausgeprägte Individualzüge aufweisen, so daß sie wirklich die Bezeichnung „Porträtköpfe", die Frobenius ihnen beilegte, verdienen. Ihre Datierung ist umstritten. Frobenius, der an einen altklassischen mediterranen Ursprung denkt, hält als Entstehungszeit das erste vorchristliche Jahrtausend für wahrscheinlich, was aber allgemein bezweifelt wird. Einstein, Germann, Vatter, von Sydow u. a. neigen vielmehr dazu, diese Porträtköpfe mit der Glanzzeit von Benin in Verbindung zu bringen und als ihre Entstehungszeit das ausgehende 15. Jahrhundert n. Chr. anzunehmen, wofür vor allem die stilistisch verwandten Köpfe aus Bronze sprechen.

Schon früh bildeten schließlich auch Tierzähne in Afrika ein willkommenes Material für Schnitzereien. Neben Knochen nehmen sie in der naturvölkischen Plastik überall dort einen großen Raum ein, wo es keine Wälder gibt, wie etwa in der Arktis. Eine solche Bedeutung kommt ihnen natürlich in dem schwarzen Kontinent nicht zu. Der Schnitzer sieht sich bei ihnen ungleich größeren Schwierigkeiten gegenüber als beim Holz, was häufig dazu verführt, den Zahn in seiner ursprünglichen Form zu belassen und nur Reliefarbeiten an ihm vorzunehmen. Die berühmtesten Beispiele hier-



für bieten die riesigen, ganz mit Relieffiguren beschnitzten Elfenbeinzähne von Benin, die man dort in die großen Bronzeköpfe steckte (Abb. 41 f.). Doch brachten es die Schnitzer von Benin auch zu anderen Kunstwerken aus Elfenbein. Löffel, Becher, Kästen und ähnliches verdanken wir ihren fleißigen und geübten Händen. Auch Figuren fehlen nicht.

Häufig finden wir auch die Zähne des Nilpferdes verwendet. Vornehmlich im Kongogebiet kam es mit diesem Material zu recht ansprechenden kleinen Skulpturen. Durch die Arbeiten aus Tierzähnen erlangte vor allen Dingen die Kleinplastik eine wesentliche Bereicherung. Viele dieser Arbeiten sind im übrigen künstlerisch hochentwickelt. Es sei hier nur an die kleinen Maskenanhänger erinnert, wie sie die Bapende (Belg. Kongo) nach Absolvierung des Kimpasi-Rituals auf der Brust tragen. Auch auf die kleinen Frauenfigürchen aus Urua (Belg. Kongo) mag hier hingewiesen werden, deren besonderer Reiz — abgesehen von den oft ausgezeichneten Köpfchen — wohl die leicht nach vorn gebeugte Haltung ausmacht, die allerdings nichts mehr als eine geschickte Ausnützung der natürlichen Form des Zahnes seitens des eingeborenen Künstlers ist. Die besten Stücke dieser Art bedeuten nicht nur eine Freude für das Auge, sie liegen auch wunderbar in der sie umfassenden Hand (Abb. 20).

Wohl am seltensten kommt Stein als Material vor. Gleichwohl ergibt sich doch, wenn man die Mitteilungen hierüber und die vorhandenen Museumsbestände zusammenfaßt, eine recht ansehnliche Zahl von Skulpturen, die aus Stein gehauen sind. Am bedeutendsten scheint die Steinbildhauerei in Oberguinea gewesen zu sein. Daß auch hieran die Bini, die Beninleute, einen nicht geringen Anteil hatten, wie eine alte Überlieferung behauptet, ist durchaus möglich. Die Joruba fehlen auch hier nicht: neben den Terrakottaköpfen konnten in Ife auch Steinköpfe ausgegraben werden, ebenso zwei Krokodile aus Quarz. Auch im Kreuzflußgebiet von Kamerun scheint früher die Steinbildhauerei in größerem Umfange betrieben worden zu sein. Desgleichen wird man hier an die verschiedenen Rundplastiken und Grabreliefs aus Stein denken, die aus dem Kongogebiet (Küste und Kataraktenbereich) bekannt wurden, wie man sich auch an den eindrucksvollen Menschenkopf aus vulkanischem

BILD 15

BILD 16

Tuffstein erinnern mag, der im Uellegebiet ausgegraben wurde und sich heute in der Sammlung des Baron von der Heydt befindet.

In Westafrika gibt es im übrigen eine künstlerische Provinz, in der Skulpturen aus Speckstein hergestellt werden: es ist dies Sierra Leone und das angrenzende Hinterland. Auf diese Steatitfiguren hat als erster Rütimeyer im Internationalen Archiv für Ethnographie (14. Bd., 1901) hingewiesen, indem er das Basler Material besprach. Neben Basel verfügen vor allem Bern, Paris und London über schöne Stücke. Anfänglich glaubte man, nur die Mendi würden solche Plastiken kennen. Es zeigte sich aber später, daß sie auch bei den Konno und Timne zu finden sind und ihr Verbreitungsgebiet sich im Süden auch über die an Liberia angrenzenden Streifen und im Osten noch jenseits der englischen Grenze erstreckt. Es handelt sich bei ihnen hauptsächlich um Menschenfiguren. Aber auch Tiergestalten und Wesen, die halb Tier, halb Mensch sind, finden sich darunter. Sie sind in allen möglichen Stellungen wiedergegeben: hockend, kniend, sitzend oder stehend. Das Beachtenswerte ist jedoch, daß sie einen völlig eigenen Stil haben und sich zwischen ihnen und den Holzplastiken von Sierra Leone keine Beziehungen herstellen lassen, so daß man daran dachte, ihren Ursprung außerhalb dieses Gebietes zu suchen. Die Mendi nennen sie „Numori", stellen sie auf kleine Bambusstühle unter einem Palmblattdach auf, hüten sie sorgsam und befragen sie in den verschiedensten Angelegenheiten (Abb. 7 und 39).

Es erscheint hier geboten, darauf hinzuweisen, daß man die Einheit und Reinheit des Materials, auf die bei uns im allgemeinen so großer Wert gelegt wird, bei den Primitiven nicht kennt. Das zeigt sich auch bei der afrikanischen Plastik. Zwar gibt es viele Stücke, die nur aus e i n e m Stoff bestehen. Mit besonderer Vorliebe aber fügt man aus anderem Material noch dieses oder jenes hinzu. Es seien hier nur einige Fälle als Beispiele herausgegriffen. Beliebt sind pflanzliche Stoffe für Bärte bei Masken, auch für den Haaraufbau (Abb. 115). Äußerst häufig sind metallische Zutaten. Mit ihnen (z. B. mit Messingnägeln) werden oft die Augen dargestellt. Aber auch eine regelrechte Ornamentierung wird da und dort mit ihrer Hilfe vorgenommen. (Das schönste Beispiel

BILD 17

BILD 18

BILD 19

BILD 20

liefern die herrlichen Elfenbeintiere aus Benin mit ihren zahlreichen, regelmäßig angeordneten Bronzestiften.) In manchen Fällen bildet das Holz nur den Kern, auf dem man ganz oder teilweise Kupfer- oder Messingblechstreifen anbringt. so etwa bei den „Kopffüßer"-Figuren von Französisch-Äquatorial-Afrika (Abb. 2) oder bei den zierlichen Zauberstatuetten der Basonge (die außerdem noch häufig ein Röckchen tragen und gelegentlich auch mit Federn geschmückt sind, Abb. 8). Auch Staniol wird vereinzelt als Bezug gebraucht.

Gern verwendet man auch Kaurimuscheln und Glasperlen. Einzelne dienen als Andeutungen der Augen, des Nabels usw. Bei verschiedenen Stämmen aber werden die Holzskulpturen mit Stoff überzogen, auf den dann die Muscheln und Perlen genäht werden. Am Hofe des kunstfreundlichen Königs Njoya entstanden in Bamum (Grasland von Kamerun) die buntesten Dinge aus den von Europa eingeführten Perlen. Neben dem berühmten Thron Njoyas, den das Völkerkunde-Museum in Berlin besitzt, und den Königsinsignien gelangten von dort Tabakpfeifen, Tanzstäbe, Hocker, Palmweinkalebassen, Armbänder der Königsfrauen und viele andere mit bunten Perlen benähte Gegenstände in unsere Museen. Auch in Oberguinea (Paris verfügt über einen herrlichen Kopfschmuck aus dem Königshause von Dahome) wie im Kongogebiet (vgl. die Maske der Bena Lulua Abb. 114) bestehen künstlerische Provinzen, in denen Glasperlen, teilweise zusammen mit Kaurimuscheln, den Skulpturen ein dekoratives Aussehen verleihen.

Der Glasperlenbezug bringt eine gewisse Farbigkeit in das Bild, das uns die afrikanische Plastik bietet. Die Farbe hat hier, wie bekannt, nicht die Bedeutung, wie sie ihr etwa bei der plastischen Bildnerei der Südsee-Insulaner oder der Indianer Amerikas zukommt. Dessen ungeachtet ist sie nicht zu übersehen, zumal da Bemalung der Schnitzereien durchaus nicht zu den Seltenheiten zu zählen ist. Sie verdient daher in diesem Zusammenhang eine kurze Erwähnung.

Auch hier lassen sich sowohl aus Oberguinea wie aus Kamerun und dem Kongogebiet Beispiele erbringen. Wohl die lauteste Buntheit durch Bemalung zeigen die Dahomearbeiten von Oberguinea und die Waldlandplastik von Kamerun, wobei besonders die polychromen Skulpturen der Dualla, namentlich die Antilopenkopf-

masken, hervortreten, die zum Ekongologeheimbund gehören und auch von den Wuri und Bodiman getragen werden. Weiß mit schwarz, weiß mit blau und rot und weiß mit schwarz und rot, wozu mitunter noch grün tritt, sind besonders häufige Zusammenstellungen. Sie kehren auch bei vielen anderen Gegenständen der Dualla wieder, z. B. bei dem Idol Ekongolo des nach ihm genannten Geheimbundes, bei Bootsmodellen, Rudern usw. Erwähnenswert aus diesem Gebiet sind auch die schwarz-weiß-roten Hermenfiguren der Bafo.

Unserem Geschmack entsprechender und vermutlich auch von ihm beeinflußt ist der zurückhaltende, nur gewisse Formen und Linien unterstreichende Gebrauch von Farben, wie wir ihn etwa bei einer Reihe von Gesichtsmasken aus Französisch-Äquatorial-Afrika finden. Ihre Schönheit hat etwas von dem Reize des Dekadenten und Späten. Über einem ovalen weißen Frauengesicht mit schmaler Nase und einem schönen kleinen Mund wölbt sich ein hoher, in drei Teile gegliederter Haaraufbau, der — wie die Gesichtsumrahmung — schwarz ist. Auf der Stirne befinden sich meistens Ziernarben. Diese wie die Lippen und der Ohrpflock zeigen ein stumpfes Ziegelrot. Zuweilen läuft noch eine rote Linie entlang dem Haaransatz oben über die Stirn. Einige Stücke erinnern entfernt an japanische Nōmasken und zeigen Gesichtszüge einer Chinesin, was namentlich im Profil stark hervortritt (Abb. 111). Eine ähnliche, wenn auch nicht ganz so glückliche Verteilung der Farben zeigen auch viele Bayakamasken. Hier wie dort wird man übrigens die beherrschende weiße Farbe als Ausdruck des Todes zu deuten haben (Abb. 118). Auf solche Zusammenhänge darf wohl auch der weiße Grundton der Mayombe-Skulpturen (Belg. Kongo) zurückgeführt werden, die nach Maes Grabdenkmäler sind. Bei ihnen sind die Augenbrauen, die Augenumrandungen, die Pupillen, die Kopfbedeckung und die Tätowierungen schwarz und die Lippen rot. Sie bestehen übrigens aus einem außerordentlich leichten und weichen Holz (Abb. 15).

Einen hohen künstlerischen Reiz entfalten auch einige Masken der Bapende (Belg.Kongo), bei denen ebenfalls eine sparsame und unauffällige Verwendung von Farbe die Anmut der Formen unterstreicht. Es kommen hier verschiedene Elemente zusammen, die ihre Schönheit

BILD 21

BILD 22

erhöhen. Ein Haaraufbau aus Raphiafiber erhebt sich über der Holzmaske. Diese hat in ihren Umrissen die Form eines gleichschenkligen Dreiecks, das nach unten spitz zuläuft. Die Stirn ist vorgewölbt, während die Kinnpartie sich unten verjüngt. Die Augenbrauen, die sich in kühner Linie nach der Mitte schwingen, um sich dort zu treffen, sind schwarz, ebenso die Oberlider der Augen, die Lippen und die drei parallel verlaufenden Striche in der Ohrengegend. Zwischen diesen und zwischen den Lippen leuchtet es weiß. Der Grundton der Maske aber ist in einem warmen rötlichen Braun gehalten. Ästhetisch reizvoll ist besonders auch die Profillinie. Wenn man sich durch die vorgewölbte Stirn den Verlauf einer Symmetrieachse vorstellt, so entstehen darunter und darüber zwei fast gleiche Teile (Abb. 115 f.). Häufig sind die Gesichts- (resp. Kopf-) Masken schwarz oder sehr dunkel, und die anderen Farben treten erst mit der Gesamtmaskierung hinzu, an die wir ja immer zu denken haben. Zuweilen aber ist nur ganz sparsam und beinahe unmerklich noch eine andere Farbe angebracht, so etwa bei den herrlichen Gesichtsmasken von Altcalabar (Oberguineaküste) mit ihrem beweglichen Unterkiefer, bei denen meistens die Lippen rot gefärbt sind. Bei Masken wie diesen, die eine ungeheure Kraft ausstrahlen, verschwindet gewissermaßen alles übrige (Abb. 99 f.). Stärker schon wirken die Farben bei den viel kleineren und schmäleren Masken der Guro (Elfenbeinküste), wo neben weiß zuweilen auch blau — das sogenannte Indigo indigène — zu finden ist (Abb. 109). Bei der derben Vitalität, wie sie sich in den Skulpturen des Kameruner Graslandes äußert, wird hingegen in den Fällen, wo Bemalung hinzukommt, der scharfe Kontrast gern gesucht; dunkel und hell, schwarz und weiß sind dann so gut wie gleichwertig (Abb. 110 und 112). Schließlich sei hier noch auf einen Typus von Stülpmasken der Baluba (Belg. Kongo) hingewiesen, bei welchen auf schwarzem und dunkelbraunem Grund weiße Punktlinien, Striche und kleine Flächen sich abheben, auf denen sich teilweise wieder rotbraune und schwarze Linien und Punkte zeigen (Abb. 101). Die Farbe hat hier verschiedentlich die Schnitzerei ersetzt, und das Ornamentale tritt stark hervor. Zumeist ist bei diesen Masken unten ein Bart von Tierhaaren angebracht.

*

BILD 23

BILD 24

Es ist vorab das Bildnis des Menschen, auf das die plastischen Bemühungen der Neger Afrikas ausgehen, und zwar ist es entsprechend der vorherrschenden Ahnenreligion in den meisten Fällen das Bild des Ahnen, des Verstorbenen, um das es geht. Diese Tatsache aber erscheint mir einer besonderen Beachtung würdig. Denn in Gestalt und Form der Skulpturen drücken sich ja letztlich die Wünsche und Gefühle aus, die zu ihnen führen. Man möchte nicht, daß er wiederkehrt, wünscht ihm also Ruhe und eine gewisse „Geschlossenheit". Und das ist es auch, was bei den meisten Ahnenfiguren, seien es nun die größeren Holzstatuetten, seien es die kleineren Figürchen aus Tierzahn, zunächst spürbar ist (vgl. bes. Abb. 3, 14 und 20).

Gegenüber der Ruhe, die man den Toten wünscht, verlangt man von der Zauberfigur im allgemeinen Wirksamkeit. Sie soll Erfolg bei Unternehmungen, Jagdglück, Fruchtbarkeit oder ähnliches sichern, böse Mächte abwehren, Schutz bieten und was man dergleichen sonst noch von ihr verlangen mag.

Wenn man den Verstorbenen gern mit verschlossenen oder auf den Boden gerichteten Augen sieht, so wird man es bei der Zauberfigur für günstig halten, wenn sie die Augen soweit als möglich geöffnet hat, damit ihr nichts entgeht — nicht die Erfolgsmöglichkeit, nicht die gefürchteten bösgesinnten Mächte. Und während man sich jenen am liebsten vorstellt, wie er in sich versunken, mit angewinkelten Armen die Hände auf der Brust oder auf dem Leib ruhen läßt, so verlangt man von dem zauberkräftigen Wesen, daß es eine agressive oder zumindest defensive Haltung einnimmt oder mit Hilfe anderer Mittel in der Lage ist, Böses abzuwehren und Gutes herbeizuführen (vgl. Abb. 22). Die Frontalität wird dabei ohne weiteres durchbrochen: sie wird der Absicht, die man mit der Figur verbindet, ohne Zögern geopfert (vgl. Abb. 16). Lebendigkeit, Agilität, aber auch Schlauheit wird man gern bei den Männchen sehen, die man sich zu magischen Handlungen schnitzt (vgl. Abb. 8).

Ahnenfigur und Fetisch bilden die beiden Hauptkategorien, unter die wir den weitaus größten Teil der Statuetten einordnen können. Die plastischen Darstellungen von Göttern und historischen Gestalten, treten diesen gegenüber an Zahl zurück.

BILD 25

BILD 26

BILD 27

BILD 28

Das Tier, mit dem sich der urtümliche Mensch in einer ganz anderen Weise als wir verbunden fühlt, zu dem er vielfach Verwandtschaftsbeziehungen pflegt, ist demgemäß ein ebenfalls recht bevorzugter Gegenstand seiner plastischen Bildnerei. Vielen Tieren werden besondere Kräfte zugeschrieben, und ihre Darstellungen, die „Abbilder", vereinigen diese ebenso in sich wie die „Urbilder".

Ein weiteres fällt auf. Es ist in den meisten Fällen der einzelne, dessen Bild die Statuetten wiedergeben, und selbst in den wenigen Fällen, wo etwa zwei menschliche Gestalten zusammen erscheinen, ist es nichts weiter als ein Nebeneinander von zwei einzelnen, wobei jeder die gleiche (oder wenigstens eine ähnliche) Haltung einnimmt, ohne mit dem anderen in irgendeiner Beziehung zu stehen. Strenge Symmetrie wird auch hier gewahrt. Eine gewisse Ausnahme bildet das Motiv der Mutter mit dem Kinde, dem Nuoffer seine schöne Monographie widmete. Aus dem Rahmen fällt schließlich völlig die bewegte Gruppe, bei der alle Frontalität aufgegeben ist. Sie ist ein Spät- und Endprodukt, für das die Goldgewichte von Oberguinea wohl die schönsten Beispiele abgeben.

Viele Erzeugnisse des afrikanischen Kunsthandwerkes verdanken im übrigen, was besonders zu beachten ist, dem Bestreben, die königliche Macht der schwarzen Herrscher eindrucksvoll zu dokumentieren, ihre Entstehung. Sie sind nichts weiter als Repräsentationsmittel.

*

Der Stil der afrikanischen Negerplastik hat, so sehr sich auch die verschiedenen künstlerischen Provinzen voneinander unterscheiden, sein ganz unverkennbares Gepräge, so daß wir mit Berechtigung von einem afrikanischen Stil sprechen können. Konvention und Tradition brachten es mit sich, daß immer wieder dieselben Bildwerke entstanden, wenn auch gewiß, je nach dem handwerklichen Können des einzelnen Künstlers, hier stärkere, dort mittelmäßigere oder schwächere Leistungen zustande kamen. Sie schlossen jedes Abweichen aus und bildeten gegen fremde Elemente einen undurchdringlichen Schutzpanzer. Wenn solche gelegentlich doch aufgenommen wurden, so mußten sie in irgendeiner Weise der gesamten Disposition ent-

sprechen. Die letztliche Auflösung dieses Stiles aber, der immer mehr um sich greifende Verfall dieser Kunst ist im Grunde nur ein Symptom für die Unordnung innerhalb der geistigen Welt der Neger, zu der schließlich der Einbruch der Kulturvölker führte. Mit ihm kam die Quelle, die diese Kunst speiste, zum Versiegen.

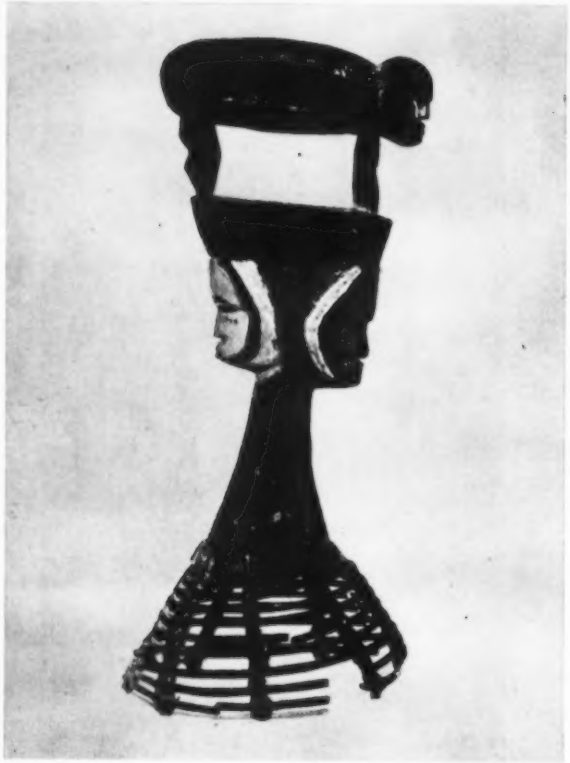
Man hat verschiedentlich — mit mehr oder weniger Glück — versucht, den Stil der afrikanischen Plastik zu kennzeichnen. Ein außerordentlich schwieriges und heikles Unterfangen! Denn unsere Begriffe sind hier unzulänglich und ihre Anwendung irreführend. Sie zielen auf anderes und umschließen das nicht, worum es hier geht.

Wenn wir es dennoch wagen, uns ihrer zu bedienen, so kann dies nur geschehen, indem wir uns von manchem lösen, was wir sonst damit verbinden. In diesem Sinne mag man im Bestreben, die Dinge auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, das Wort „Naturalismus" hier gebrauchen.

Aber was für ein Naturalismus ist das? Die Proportionen stimmen nicht. Die Köpfe sind durchweg unverhältnismäßig groß, die Beine zumeist zu kurz, und die Ausarbeitung der Hände und Füße ist vernachlässigt. Auf die Genitalpartien, den Nabel, die Tätowierungen und den Schmuck wurde offensichtlich große Sorgfalt verwandt. Ist das Zufall, liegt hier Unvermögen vor? Gewiß nicht. Das ist Absicht und hat seine Bedeutung. Die Köpfe werden nicht nur von den Negerkünstlern Afrikas so außergewöhnlich groß wiedergegeben, bei anderen Naturvölkern ist es durchweg ebenso. Man weiß, wie wesentlich der Kopf für den Menschen, für das Leben ist; man weiß, daß es ohne ihn keine Existenz gibt. Er ist der Sitz der Lebens- und Seelenkräfte. Die Kopfjägerei mancher Völker hat hier ihren Grund. Man erweitert seine eigene Macht, indem man sich die Köpfe anderer aneignet. Auch der Schädelkult jenseits der Kopfjägerei hat hier seine Wurzeln. Wenn man an den Schädel auf dem Pfahl denkt, versteht man wohl am besten, warum bei den Skulpturen schließlich alles vernachlässigt werden kann, nur nicht der Kopf (wie es etwa bei den bekannten „Kopffüsser"-Figuren der Fall ist, Abb. 2). Wieviel man in ihn hineinzulegen vermag, wie groß das wirkliche Können der Negerkünstler ist, davon zeugen am eindrucksvollsten die Masken.

BILD 29

BILD 30



Das Individualisieren jedoch geschieht durch andere Mittel. Die Geschlechtsmerkmale sind hier noch wirkliche Merkmale, die das Geschlecht anzeigen, ganz abgesehen davon, daß sie vielfach ebenfalls (insbesondere das membrum virile) als Kräftezentren betont werden. Die minutiöse Ausführung der Körperverzierungen und des Schmuckes dient besonders der Individualisierung. Beine, Hände, Füße sind sozusagen Selbstverständlichkeiten; sich mit ihnen besonders abzugeben, erscheint unnötig. Der Blick ist ganz auf das Bedeutende und Bedeutungsvolle gerichtet, und alle Bemühungen münden dahin, es zu betonen, zu steigern, zu überhöhen, kurzum ihm so machtvoll als möglich Ausdruck zu verleihen. Es ist ein auf das Symbolische ausgehender Naturalismus: das Symbol, das Bedeutungsvolle, das mit Energien Erfüllte ist das Entscheidende.

Hierher gehören etwa auch die Frisur, die Kopfbedeckung, die Zähne, die ebenfalls über Wesentliches oder wesentlich Erscheinendes Aussagen vermitteln. Ihre Sprache versteht freilich in den meisten Fällen nur der mit den Sitten und Gewohnheiten des betreffenden Stammes Vertraute. Die aus weißen Ananasfasern geflochtene Kappe einer Mutterstatuette von der Kongoküste deutet z. B. auf den Adel der dargestellten Frau: das Tragen solcher Kappen ist ein Vorrecht der Kongoprinzessinnen (Nuoffer).

Desgleichen hat die Bemalung zumeist ihre bestimmte Bedeutung. Es wurde schon angedeutet, daß weiß im allgemeinen als Ausdruck des Todes gilt. Ebenso ist etwa das Einfärben der Ahnenfiguren mit rotem Puder, wie es im Lualaba-Kasai-Distrikt verschiedentlich üblich ist, aus dem Einreiben des Leichnams mit dem gleichen Puder zu erklären.

Die Größenverhältnisse der einzelnen Gestalten bei Gruppendarstellungen unterliegen festen Gesetzen. Der Höhergestellte ist auch immer größer als die übrigen. Die Gefolgsleute, Untergebenen, Diener usw. sind in den Gruppen so stets an ihrer verhältnismäßig kleinen Gestalt zu erkennen. Man wird dabei in vielem an die Kunst des europäischen Mittelalters und ihre Symbolik erinnert.

Mit den plastischen Bildnereien des alten Ägypten, die m. E. weit mehr, als es bisher geschah, bei einer Interpretation der Negerplastik herangezogen werden sollten,

BILD 31

BILD 32

hat diese die Frontalorientierung gemeinsam. Die Gestalten bewegen sich bei den Standfiguren nicht — wie die der klassischen Antike — im Raum, sondern stehen unbeweglich und erwarten, daß man von vorn an sie herantritt. Dementsprechend ist ihr Standort meistens vor einer Hütte, vor einer Mauer oder sonst einem Hintergrund. Das schließt freilich nicht aus, daß auch die Rückseite — mindestens soweit es um bedeutsame und individualisierende Merkmale geht — ausgearbeitet wird. Auch bei den Masken ist ohne Zweifel die Frontalwirkung bestimmend. Die Profillinie, die wir vom Ästhetischen her oft viel anziehender finden, hat nur nebensächliche Bedeutung.

Mit der Anwendung der Frontalität aber wird für unser Empfinden der Naturalismus am stärksten eingeschränkt. Äußert sich mit ihr noch betont die Neigung zum Verzieren, das Schmuckbedürfnis, überwiegt der Eindruck der Stilisierung (vgl. etwa Abb. 23).

Es ist aus Raumgründen hier nicht möglich, auf die verschiedenen Stilprovinzen, die sich innerhalb des westafrikanischen Plastikkreises abzeichnen, im einzelnen einzugehen. Um aber zumindest eine allgemeine Übersicht zu vermitteln, seien hier stichwortartig einige Kennzeichnungen gegeben.

Im ganzen gesehen, stellen sich die Dinge so dar: Wo das Mutterrecht und seine Ausstrahlungen stark und ausgeprägt sind, da herrscht auch uneingeschränkt und ungebrochen der Trieb zum Vollplastischen; und die Neigung zum Sinnlichen, wohl die markanteste Erscheinung des Matriarchats, mag man in der Tendenz zum Naturalismus wiederfinden. Am Rande des westafrikanischen Plastikkreises aber und in den Gebieten, wo seine Ausstrahlungen immer schwächer werden, tritt entweder eine Verarmung ein — es fehlen die starken Impulse (man vgl. die Makonde-Masken aus dem Südosten von Deutsch-Ostafrika, Abb. 102 und 104) — oder das Abstrahieren und Ornamentieren gewinnt die Oberhand, wie wir es namentlich im Westsudan verfolgen können. Vereinzelt treten freilich auch innerhalb des westafrikanischen Plastikkreises kühne Stilisierungen auf, die beinahe bis zur Grenze des Gegenständlichen gehen und die zu Vergleichen mit abstrakter Kunst anregen mögen.

Im Norden, in Oberguinea, wo ich beginnen möchte,

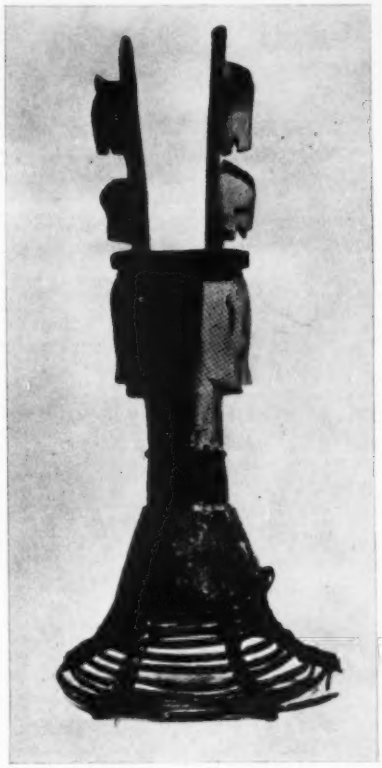


BILD 33

BILD 34

liegt westlich des unteren Niger Benin, das einst mächtige Negerreich. Zwischen ihm und dem Jorubaland bestehen seit altersher enge Beziehungen. Die besten Beninbronzen kamen nach Talbot von jener Stadt Ife, die bei uns namentlich durch die von Frobenius entdeckten Terrakotten- und Gelbgußarbeiten bekannt wurde. Dort wie hier herrscht der nämliche Götterglaube, dort wie hier die nämlichen Symbole (Wels, Schlange, Widder und Eidechse als Totemtiere), dort wie hier finden wir dieselben Reiterfiguren und als Ornament den Bandstil. Auffallend ist besonders die Ähnlichkeit zwischen den Ifabrettern von Joruba (Abb. 44 und 46) und vielen Bronzeplatten von Benin. Der Ife-Benin-Stil aber ist nicht nur in Oberguinea zu verfolgen, er läßt sich sowohl in Kamerun wie auch im Kongogebiet nachweisen, wenn auch der verfeinerte und gezügelte aristokratische Naturalismus von Altbenin nirgends erreicht wurde. Vom Gelbguß, der in Benin seine höchste Vollendung erreichte, kam es in Oberguinea bei den ehemals als Goldgewichte gebrauchten Kleinplastiken der Aschantivölker zu Erzeugnissen von hohem künstlerischen Wert (Abb. 69 ff.). Aber auch die Holzschnitzkunst hat hervorragende Leistungen aufzuweisen. Besonders werden die Masken der Dan (Abb. 103) und der Baule-Guro (Abb. 109 und 121) geschätzt. Ausgezeichnet sind auch zahlreiche südnigerische Masken, die — eine Seltenheit für Afrika — häufig einen beweglichen Unterkiefer haben (Abb. 99f). Einen außergewöhnlichen großen Raum nimmt in Oberguinea die Profankunst ein (Weberrollen, Abb. 24 ff, Schwertgriffe usw.); sie dient häufig repräsentativen Absichten (Königsthrone, Häuptlingsschemel usw.). Oberguinea ist auch das einzige Gebiet innerhalb des westafrikanischen Plastikkreises, wo der Götterglaube — gegenüber dem Ahnenkulte — vorherrschend ist.

Von Kamerun, wo sich als Stilprovinzen das Kreuzflußgebiet, das Grasland und der Küstenbereich deutlich gegeneinander abheben, ist es das Kunsthandwerk des bäuerlichen Graslandes, das auf das alte Kunstzentrum Benin hinweist. Dieser Zusammenhang ist von der Forschung schon frühzeitig erkannt worden, und Einsteins Kennzeichnung der Grasland-Kunst als „bäuerliche Renaissance" von Benin wurde immer wieder aufgegriffen. Kraftstrotzend, geladen mit ungeheuren

BILD 35

BILD 36

Energien, mit frischen und unverbrauchten Kräften ist die Plastik, die hier erwuchs. Neben den prachtvollen Holzarbeiten entwickelte sich hier auch die Keramik zu einer beachtlichen Höhe. Die Annahme Germanns, daß in Nordwestkamerun der Gelbguß den Männern die Anregung gab, den Ton als Material heranzuziehen und statt ihrer Bronzepfeifen künftig solche aus Ton zu benützen, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Die Freude an dem leichten Arbeiten mit Ton mag sie in der Folge dann auch veranlaßt haben, auch Holzschnitzereien (Masken, Becher usw.) in Ton nachzubilden (Abb. 49). Die Plastik des Graslandes ist die freieste und vitalste Afrikas. Nuoffer, der ihre Entwicklung mit dem Süden, also mit dem Kongogebiet in Verbindung bringt, nennt sie die „Gipfelkunst Afrikas". Die durchaus nicht unbedeutende Waldland-Kunst, die einen ausgeprägten, teilweise äußerst realistischen Stil aufweist, kann sich nicht mit ihr messen. Unter den Kreuzfluß-Stämmen, von denen wegen ihrer Maskenschnitzerei die Ekoi und Boki besonders hervorragen, sind namentlich jene merkwürdigen Kopfaufsatzmasken verbreitet, die zumeist mit Antilopen- oder Affenhaut — bei älteren Stücken auch mit Menschenhaut — überzogen sind und die oft einen Zug ins Phantastisch-Unheimliche aufweisen. In der Doppelgesichtigkeit, die bei ihnen häufig ist, soll das männliche Element in der schwarzen, das weibliche in der weißen Farbe zum Ausdruck kommen. Im südlichen Kamerun, übergehend auf den Norden von Französisch-Äquatorial-Afrika herrscht der phantasie- und typenarme Stil der Pangwe, deren Heimat die Gegend des oberen Nils ist. Die Pangwe dürften von den eingesessenen Stämmen die plastische Kunstübung übernommen haben, und man wird nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß mangels eigener Impulse sie die bestehende Nivellierung und Vereinfachung herbeigeführt haben. Neben Holzschnitzereien wurden von ihnen namentlich Lehmfiguren bekannt.

Mit der für Französisch-Äquatorial-Afrika charakteristischen Form des Ahnenkultes, nämlich in Körben Ahnenschädel und Schädelteile zu verwahren und auf ihnen Ahnenfiguren anzubringen, hängen jene merkwürdigen, nur hier zu findenden Ahnenbilder zusammen, zu deren Kennzeichnung sich die Prägung von Frobenius „Kopffüßer" eingebürgert hat. Sie ähneln Masken, haben

BILD 37

BILD 38

jedoch unten einen dünnen Hals, der sich in die beiden „Füße" gabelt. Man könnte daran denken, daß sie unter dem Einfluß der Stilisierungstendenzen entstanden sind, die von den Pangwe in dieses Gebiet getragen wurden. Nach den vorhandenen Angaben werden sie bei verschiedenen Stämmen verwendet (Abb. 2).

Mehr auf das Küstengebiet von Französisch-Äquatorial-Afrika beschränkt und stärker von naturalistischen Impulsen getragen sind jene reizvollen Masken, die in ihrer hochentwickelten Form, verbunden mit einer kultivierten Farbigkeit, das Entzücken vieler Sammler bilden (Abb. 111). Über ihre Zuordnung besteht Unsicherheit. Frobenius bezeichnet allgemein den Ogowe als ihr Herkunftsgebiet, ohne sie einem bestimmten Stamme zuzuschreiben. Griaule nennt als ihre Hersteller die Pongwe, v. Sydow weist sie nach Prüfung der verschiedenen Möglichkeiten und sonstiger Bezeichnungen den Balumbo zu.

Im Kongo-Binnenland zeigen die Arbeiten der Buschongo Merkmale, die auf eine Verwandtschaft mit Benin hinweisen, dessen politische Macht sich ehedem wohl bis Angola erstreckte. Die Bakuba, wie die Buschongo noch genannt werden, kamen — neben den Bagansi und Bangala — durch das für die Nord-Süd-Wanderung so bedeutsame Ubangital einst vom Norden in ihren heutigen Bereich. Der Bandstil, die vielfach auf ihren Holzdosen angebrachten menschlichen Gesichter — Darstellungen der Sonne —, die an die Gesichter der Ifabretter erinnern, und anderes lassen solche Beziehungen deutlich sichtbar werden (Abb. 43). Ihre aus Hartholz gearbeiteten Erzeugnisse, denen gute Polituren eine besondere Haltbarkeit verleihen, dürfen teilweise zum Besten gezählt werden, was die Schnitzkunst der afrikanischen Neger hervorbrachte. Namentlich gehören die Statuetten ihrer Könige hierzu, bedeutend sind auch viele ihrer Masken. Bekannt sind die Kopfbecher (Abb. 17 und 27). Zwischen ihnen, den benachbarten Baluba und den Basonge bestehen verschiedene Gemeinsamkeiten. Die Basonge, deren Stärke in der Kupferbearbeitung liegt, beziehen mit Vorliebe auch ihre Holzfigürchen mit Kupferblechstreifen (Abb. 8). Mit oft sehr ausgeprägten Stileigentümlichkeiten zeichnen sich zahlreiche andere Stämme dieses Gebietes aus. So die Bena Lulua mit ihren merk-

BILD 39

BILD 40

würdigen schmalen rotgefärbten Standfigürchen, die über und über mit Tätowierungen bedeckt sind (Abb. 23), und ihren farbenfreudigen Kopfmasken, die teilweise Stoffbekleidung mit Kauri- und Glasperlenschmuck aufweisen (Abb. 114). So die Bapende-Bapindi, deren Masken im allgemeinen einen entwickelten Formsinn verraten und daher von Kunstfreunden hochgeschätzt werden (Abb. 115 f.). So die Bayaka, deren Masken sich zumeist durch die auf dem Kopf angebrachten Freiplastiken auszeichnen (Abb. 118). Auch das Uruagebiet ist hier zu nennen, dessen außerordentliche Produktivität in Holzskulpturen sich in dem reichen Material spiegelt, das die meisten Museen und Sammlungen von diesem Bezirk besitzen (Abb. 3, 13 u. a.). Im ganzen ist bei den Arbeiten aus dem Kongo-Binnenland durchweg ein feines Formempfinden, gepaart mit einem hochentwickelten handwerklichen Können, zu spüren. Gegenüber dem bedeutend stärkeren Naturalismus von Kamerun sind hier Stilisierungstendenzen in mannigfacher Weise wirksam. Den Kunstwerken dieses Bereiches verleiht vor allem die Ahnenverehrung ihre Tiefe.

Bei der Kunstproduktion des Gebietes um die Kongomündung und der Landschaft Loango — wie auch des sich weiter im Norden anschließenden Küstenstriches — ist die Frage des europäischen Einflusses besonders zu prüfen. Man hat sie bei den Nagelfetischen gestellt, die man mit der Nagelung des Heilandes in Verbindung brachte. Auch bei den Spiegelfetischen, die man auf die Reliquiare zurückführte. Geklärt sind diese Zusammenhänge noch nicht. Formal brachte ganz allgemein der europäische Kontakt eine Lockerung der strengen Form, also eine größere Beweglichkeit und Lebendigkeit der Gestalten, verbunden mit jenen für afrikanische Verhältnisse so ungewohnten Haltungen und Stellungen, die uns hier auffallen. Der entwurzelte Neger jedoch vermochte nicht mehr seinen Skulpturen jene Innerlichkeit zu geben, aus der man im noch ziemlich unberührten Binnenlande schöpfte. Es waren äußere Wirkungen, auf die er nur noch zielte, eine rasche und drastische Wirksamkeit, die er erwartete. In solcher Lage kam es hier auch bedeutend früher als dort zu einem sichtbaren Verfall der Kunst.

BILD 41

BILD 42

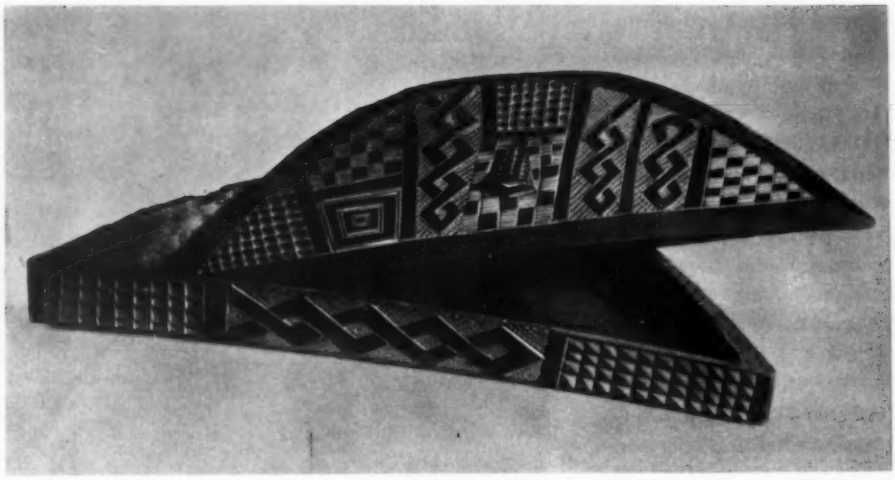


BILD 43

BILD 44

BILD 45

BILD 46

ECKART v. SYDOW †

DAS TIER IN DER AFRIKANISCHEN PLASTIK

Unter den großen afrikanischen Kunstgebieten, die mit dem Namen Kongo, Niger, Kamerun, kurz bezeichnet sind, ist das nördliche Afrika sozusagen das Tierparadies in der Kunstdarstellung. Das riesige Territorium des Kongostaates scheint viel weniger produktiv an künstlerischen Tiergestaltungen. Nur da und dort erheben sich etwa Antilopen auf Tanzmasken; und auch die Eidechse streckt sich hier (wie sonst überall in Afrika) ornamental auf Deckeln von Kästchen aus. Aber im allgemeinen ist das Tierreich sehr wenig vertreten; zarte menschliche Körper oder rein abstrakte Ornamente bestimmen die Vorstellungswelt. Dafür geht es in Nordwestafrika um so zoologischer zu. Da haben wir zunächst das Grasland von Kamerun. Hier hat so ziemlich alles und jedes seine Beziehung zum Tierreich. Prächtige Masken mit Elefanten- und Büffelköpfen! Ausgezeichnete Stühle, deren Sitzplatten von Schlangen oder Leoparden usw. getragen werden! Prunkvolle Pfeifenköpfe (aus Ton oder Bronze) mit Elefantenschädeln! Speisebehälter von Elefanten oder anderem Getier bekrönt und auch getragen! Alle Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens gewannen — freilich nur im Haushalt des Vornehmen und Reichen — ihren tierisch-mystischen Schmuck. Und hier im Grasland ist das Tierische nun etwas wirklich Animalisches, das bluthaftes Leben in sich trägt. Freilich kommen die sonderbarsten Zusammensetzungen vor: menschliche und tierische Formelemente, organische Züge verschiedener Tierarten geben sich in manchen Arbeiten oft ein verblüffendes Stelldichein. Aber das Formale ist doch wichtiger: Das Aufquellende, von innen nach außen bluthaft Wachsende, das die Formbildung bestimmt. Hier ist wirklich Instinkt für plastische, das heißt leibhafte Formensprache: wie schön rundet sich die Schlangenwindung des Bronzeverschlusses und des Beratungsstuhles, die Spinnen-Körper und Beine der Pfeife. Und so ist auch der gewissermaßen geistige Ausdruck der Masken voll körperhaften Kraftgefühls: Büffel und Elefanten geben sich den gleichen munter vergnügten Anschein, wie Ahnenbilder jener Gegend. Weiter im Westen ist man ernster gesonnen. Große, mächtige Reiche der früheren Zeit haben sich dort einen künstlerischen Ausdruck voller Energie und Strenge geschaffen. Das kriegerische ihrer Menschheit spiegelt sich im Tiere wider. Freilich wird dieses hier weniger gut verstanden, als im Grasland. Die Erinnerungsbilder

(vielleicht) des Jorubareichs-Gründers und Beherrschers zeigen ihn hoch zu Roß — aber er versinkt gleichsam im Sattel und dieser Sattel wiederum im Pferdekörper, und dieser hat seinerseits eine so merkwürdig plumpe Figur, daß die militärische Eleganz des Reiters dadurch ein wenig Einbuße erleidet. Aber anderes gelingt dafür um so besser: Welse, Vögel, Hasen usw., welche paarweise eine Schale stützen, die zum Aufbewahren religiös wichtiger Pflanzenkerne bestimmt ist. Oder es wird der Leib des Chamäleon zum Gefäß geformt. So vielgestaltig diese tierische Welt der jorubischen Gefäße ist, — es bleibt zumeist die Formensprache eindeutig sich gleich in der kantig scharfen Schnittführung, die ihre gleichsam disziplinierten Gestaltungen (ohne den wogenden Rhythmus des Kameruner Graslandes mit elastischer Härte und Genauigkeit modelliert.

Je weiter wir nach Westen gehen, desto mehr betont sich der schon im Jorubenlande spürbare Sinn für die kantige Härte. Aber indem er immer spitzere Formen bevorzugt, nimmt er ihnen doch durch elegente Grazie die Gefahr der Brutalität. Aus der Mossigegend stammende Antilopenmasken haben in der Spitzigkeit ihrer Hörner und Ohren eine ganz ausgezeichnete Haltung und Vornehmheit.

Zwischen diesen Binnenländern und dem Meere zieht sich ein Küstenstreifen um Westafrika hin, dessen Kunstübung die ursprüngliche Grundlage des Negertums schon durch europäischen Einfluß aufgelockert zeigt. Die Tierwelt ist hier noch amüsanter als sonst: beweglicher, verschiedenartiger. Vögel. Affen, Bären, sonderbare Mischformen von allerhand Fetisch-Getier kennt vor allem die Loango-Küste, die sich von der Mündung des Kongoflusses nördlich hinaufzieht. Ganz verwickelte Gruppenbildungen kommen weiter oben in den Ländern Oberguineas vor: Vogel, der mit seinen Jungen sich um eine gefangene Schlange bemüht, die sich mit seinem Schnabel- und Krallengriff windet, usw. Das mystische Bewußtsein ist hierbei unter den schon jahrhundertelangen Einwirkungen der Europäer anscheinend ganz geschwunden. Mit der Verweltlichung vereint sich so (wie kennzeichnend für den logischen Zusammenhang der seelischen Funktionen) der Sinn für die lebhafte Beweglichkeit der Glieder und auch der

BILD 47

BILD 48

Farben, denn während im Innern von Afrika der Kunsttrieb meist mit dunkler Bräune sich begnügt, strebt er an der Küste nach farbigem Reichtum oder wenigstens nach prononzierter Farbigkeit. Und so färben sich die Tiere von Togo ebenso wie die von Loango mit bunter Grellheit. Doch die schönste Kunstgestalt hat das Tier nicht bei den Völkern gewonnen, die noch jetzt in ihren Wohnsitzen eine alte Tradition weiterpflegen oder verlottern lassen. Sondern in Benin im 15. und 16. Jahrhundert. Prachtvolle Bronzegüsse jener Zeit sind bekannt. Noch immer merkwürdigerweise unbeachtet, aber doch vorbildlich (oder möchte wirklich ein Kunstverständiger die Arbeiten des wackeren Berliner Gaul denen jener Negerkünstler vorziehen?) — vorbildlichst! Panther, Hähne, Schlangen, Frösche, Ibis, Rinder usw. — Die Bewohnerschaft einer ganzen Arche Noah tummelt sich in Reliefs oder auf Postamenten oder als Rundplastik hinter den Glasfenstern der Museumsvitrinen. Sie alle in der gedrängten Kraft aristokratischer Haltung: sehnig, schmal, schlank, krafterfüllt und nervig. Wie ein miniaturhafter Nachklang dieser monumentalen und lebensfreudigen Kunst muten die reizenden Goldgewichte der Aschantineger an, die ehedem von den Einheimischen zum alltäglichen Wägen benutzt wurden. Die verschiedensten Tierarten jener Zone: Chamäleon, Vogel, Schlange, Krokodil, Heuschrecke usw. — all dies Getier erprägt sich, mit köstlicher Feinheit durchgearbeitet, im schönsten, reinlichsten der Metalle. Ein Abglanz dieser Kunst liegt noch verspätet auf den Tonpfeifen jener Gegend, die aber neuerdings (wie alles sonstige Getue der eingeborenen Kultur) immer mehr durch europäische Importware verdrängt werden.

Wie immer aber auch das Tier vom Neger kunsthaft gestaltet wird: graziös oder plump oder in rassiger Kräftigkeit — überall fehlt ihm das Beunruhigende, Phantastisch-Schreckhafte, das manchmal die Südsee-Arbeiten in sich tragen und das wohl auch das Märchen von immerdar verängstigten primitiven Menschen angeregt hat. Gewiß, eine sozusagen in sich gebundene Schwere liegt in jenen Tieren — wie ferne, ganz fern hebt sich der heiter bunte, göttlich freie Tierhimmel eines Franz Marc! Aber solche Schwere bedeutet zugleich Urwüchsigkeit, gedrängte — vielleicht durch eigene innere Überfülle bedrängte? — Kraft des Lebens.

BILD 49

BILD 50

BILD 60

BILD 61

JULIUS F. GLÜCK

DIE KUNST DES GELBGUSSES IN AFRIKA

Die Bronze, altertümlich auch „Erz" genannt, und das ihr verwandte Messing nehmen in der sozialen Entwicklung und Struktur der Menschheit einen besonderen Platz ein. Ihre Erfindung war so bedeutsam, daß eine ganze Periode der Menschheitsgeschichte nach der Bronze benannt wurde. Rascher als jedes andere Material entglitten beide Metall-Legierungen der nur religiösen Bezogenheit und wurden dem Repräsentationsbedürfnis feudaler Staatsgebilde dienstbar.

Auch Afrika macht keine Ausnahme von dieser Regel. Schließlich war dieser Erdteil mit seinen nördlichen und östlichen Rändern immer ein Teil der altweltlichen Kultur. Von hier gelangten Menschen und technische Fertigkeiten nach dem Innern, darunter auch die Kenntnis der Bronze und vor allem des Messings.

Die beiden üblichen und wohl auch gleichalten Gußtechniken, der Guß in der verlorenen wie der in der festen Form, sind in Afrika bekannt. Die besten Leistungen wurden jedoch nie im einteiligen Herdgußverfahren, sondern durch die Technik der verlorenen Form erzielt. An Stelle von Bronze oder Messing benützt man für Afrika besser den neutraleren Ausdruck „Gelbguß", weil in diesem Erdteil eine verblüffende Indifferenz gegenüber der Legierungsart besteht. Während die Bronze im allgemeinen aus einer Mischung von 90 Teilen Kupfer mit 10 Teilen Zinn besteht, tritt im Falle des Messings das Zink an die Stelle des Zinns. Die afrikanischen Güsse zeigen nun eine Allerweltslegierung, deren Grundstock die Kupfer-Zink-Basis ist, meist findet man auch Blei eingemengt. Schon allein diese techno-

BILDER 51-59

logische Tatsache genügt, um auf die enge Beziehung des afrikanischen Gusses zur römisch-griechischen Antike hinzuweisen. Denn bis heute konnte keine Bestätigung der selbständigen und eigenen Herstellung des Messings in Afrika erbracht werden.

Wir werden uns daher nicht wundern, wenn wir den Gelbguß in dem weiten und großen Nordteil des Kontinentes verbreitet finden, langsam in den Zonen des Kongourwaldes versickernd. Eigenartig ist es jedoch, daß es gerade der schmale Küstensaum Oberguineas ist, wo sich die Völker und Stämme mit der höchstentwickelten Gußkunst wie Perlen aneinander reihen. Der Reigen beginnt mit den Dan und Kran in Liberia, führt über die Anji der Elfenbeinküste, die Akan oder Tschwi der Goldküste, um im Lande der Joruba mit der alten Götterstadt Ife und bei den Edo mit der berühmten Stadt Benin den Höhepunkt afrikanischer Gußkunst zu erreichen. Nach Osten hin finden wir noch einmal ein Gebiet, wo sie sich einer außergewöhnlichen Pflege erfreute — im Grasland von Kamerun, in den Ländern Tikar, Bagam und Bamum.

In Ostafrika sind es die Makua, Jao und Makonde, wo die Kunst isoliert und technisch verkümmert vorkommt. Möglicherweise hat auch das verschollene Reich des „Herrn der Minen", des Mwanamotapa, die Gußkunst gekannt, als das „Sonnenvolk", die Makalanga noch im Vollbesitz ihrer ersten Kraft waren, Beweise hierfür können wir jedoch nicht erbringen.

Es ist sicher mehr als ein Zufall, wenn es gerade die vorwiegend mutterrechtlichen Völker sind, die sich — nicht nur in Westafrika — durch ein besonderes Verhältnis zur Bildnerei auszeichnen. Denn die hier geübte Gießerei ist in ein ganzes Bündel angewandter Künste eingebettet. Das künstlerische Wollen und Können offenbart sich auch noch durch die Schnitzerei in Holz und Elfenbein. Eine Gesellschaft, in der sich die Frau zumindest gleichberechtigt auswirken kann, bietet eher die Gewähr, daß die männliche Einseitigkeit überwunden und das ganze Lebensgefühl musisch erhöht wird. Die große Überraschung Afrikas für die moderne an seinen Menschen interessierte Welt war und bleibt Benin. Nachdem dieser Stadtstaat von Lagos aus im Jahre 1897 durch eine englische Strafexpedition erobert worden war, kamen Gelbgüsse noch nie gesehener Art und

BILD 62

BILD 63

Qualität an die Öffentlichkeit. Man hätte es zwar wissen können, daß hier eine eigenartige Kunst gelebt hatte, denn schon im Jahre 1671 schrieb Dapper von den „erzenen Dächern", auf denen gewaltige Schlangen aus dem gleichen Material angebracht seien, von den gegossenen Platten, die mit ihren Reliefdarstellungen zur Verkleidung von Pfeilern verwandt worden seien. Doch eine immer stärker gewordene, selbstgewollte Abschnürung der Stadt von der Außenwelt ließ diese Berichte als phantastische Übertreibungen erscheinen. Nun stand man allen diesen Dingen plötzlich gegenüber. In zunächst ungeordneter Fülle kamen steif wirkende Kopfplastiken, Reliefplatten, freiplastische Menschen- und Tierfiguren, große Metallhocker und eine Unzahl kleinerer Objekte wie Glocken, Arm- und Beinringe, Anhänger in Maskenform und ganze Figurengruppen zum Vorschein.

So sehr die Güsse nach ihrer technischen Seite hin nicht nach Afrika zu passen schienen, ebensowenig konnte man den echten afrikanischen Charakter dieser Gebilde anzweifeln.

Unter den annähernd 2000 Benin-Güssen weichen einige von dem vorwiegenden bildnerischen Schema auffallend ab. Sie zeigen eine bemerkenswerte Freiheit in der Wahl des dargestellten Objektes sowie in der formalen und technischen Bewältigung des gestellten Themas. Stilgeschichtliche Untersuchungen haben zu der merkwürdigen Erkenntnis geführt, daß diese besten Arbeiten auch die ältesten Erzeugnisse Benins sein müßten.

Hierher haben wir die in Wien befindliche Figur des sogenannten „Kretins" — offenbar das Abbild eines Hofnarren — und die früher in Berlin stehende Büste einer Königinmutter, deren Kinn noch nicht in der sonst üblichen Weise hinter der Perlenbandkrause verdeckt ist, zu rechnen. In beiden Fällen vermittelt die äußere Gerundetheit und die materialsichere Abhandlung des Themas den Eindruck des Lebendigen, der auch beim „Kretin" trotz der echt afrikanischen Überlänge des Oberkörpers und den viel zu kurzen Beinen nicht beeinträchtigt ist. Bei der Nachbehandlung hat sich der Künstler auf das Notwendige beschränkt und dadurch die Wirkung einer weichen Glätte aber auch der künstlerischen Wahrheit erzielt. Die Vorstellung, ein Porträt vor

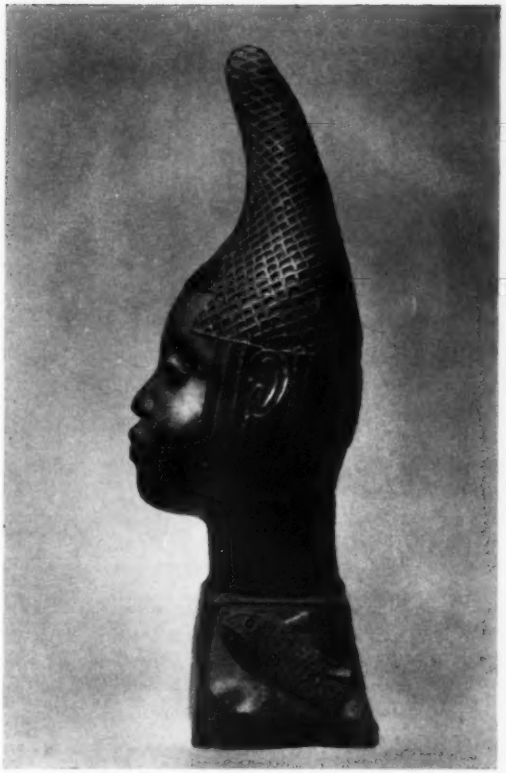
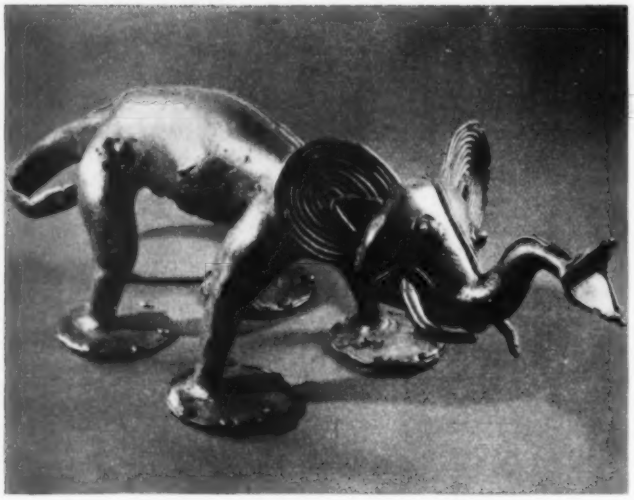
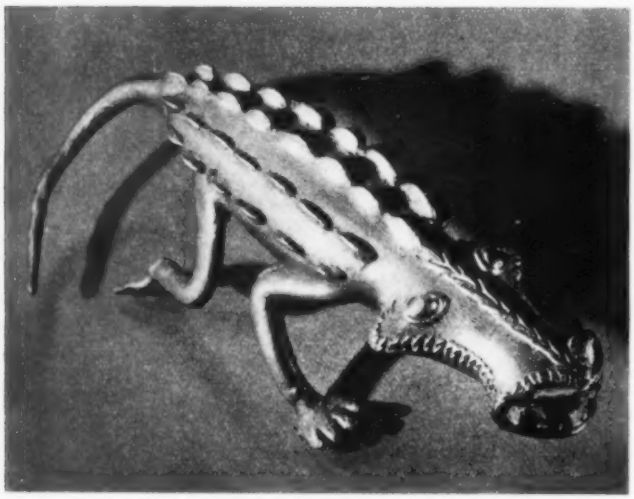


BILD 64

BILD 65





sich zu haben, wird an der Büste der Königin-Mutter besonders deutlich. Aus dem schlanken Hals, der von einer mehrfachen Perlenkette eng umfaßt ist, wächst ein echtes sudanisches Frauenantlitz empor, das sich in einer hoheitsvollen Anmut dem Beschauer entgegenwölbt. Die als zierlicher Kegel sich senkrecht nach oben zuspitzende, typische weibliche Haarfrisur, steigert noch die herrscherliche Miene des Gesichts (Abb. 64). Demgegenüber zeigen die meisten Büsten und Plastiken starre, stereotype und inhaltsleere Züge — überdies ist die untere Gesichtshälfte bis zur Unterlippe hinter der dichten Perlenband-Krause verborgen.

Alle diese Büsten sollten Porträts darstellen und dienten dem Kult der königlichen Ahnen, zugleich waren sie damit die Verkörperung des Staatsprinzipes.

Als besondere Leistung haben wir auf die massiv gegossenen schweren Königsstühle in Hockerform und auf die in bestechender Manier gelungenen Hahn- und Leopardenplastiken hinzuweisen. Meisterhaft wurden bei diesen Tierdarstellungen durch die Zieselierung das Gefieder und die Zeichnung des Felles herausgeholt. Hier gelang es den Bini wirkungsvoll die ideale Mitte zwischen dem oft plumpen Naturalismus und der Tendenz zur abstrakt-ornamentalen Auflösung zu treffen. In den Reliefplatten finden wir ein kulturgeschichtliches Bilderbuch mit Jagd- und Kriegsszenen, mit der Wiedergabe von Europäern in der Tracht des 16. Jahrhunderts, sowie von Tieren der Mythologie (Ibis, Krokodil, Wels, Schlange, Leoparden). Die antiken Muster der Rosette und des Flechtbandes treten als Leisten- und Füllschmuck immer wieder auf.

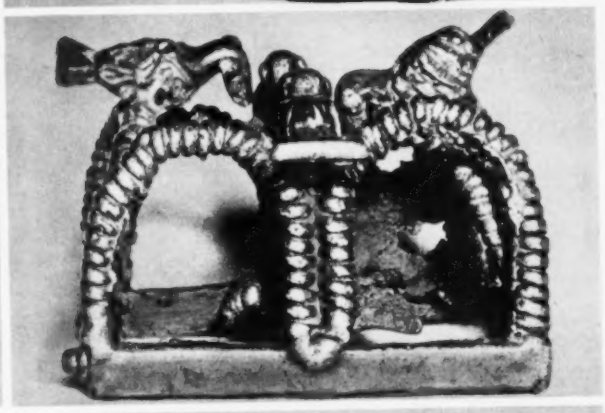
Die Bemühungen von Luschan, Struck und v. Sydow um die stilgeschichtliche Gliederung gestatten die Annahme von drei bis vier Stilperioden. Die archaische dauerte danach von 1150—1350, die frühe von 1350—1500, die „große Zeit" von 1500—1691, die darauffolgende Zeit brachte eine kurze Spätblüte und ab 1800 wird der Verfall angesetzt.

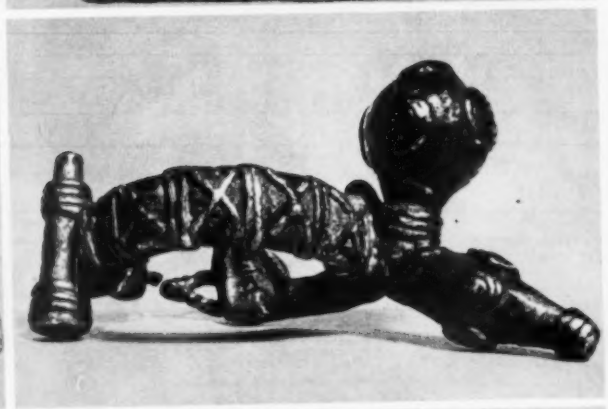
Das bedeutendste Erzeugnis der afrikanischen Metallbildnerei ist das als Halbmaske gebildete Gesicht des Obalufon, des ältesten Sohnes des Himmelsgottes Odudua — ein Werk der Joruba — von wo auch die heute noch herrschende Dynastie der Oba von Benin stammt. Die Maske befindet sich in der Schatzkammer

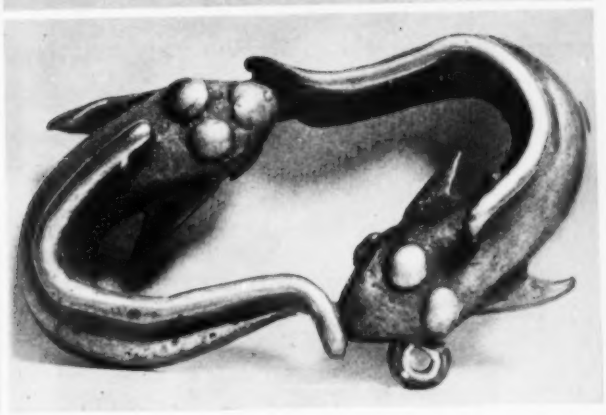
BILD 66

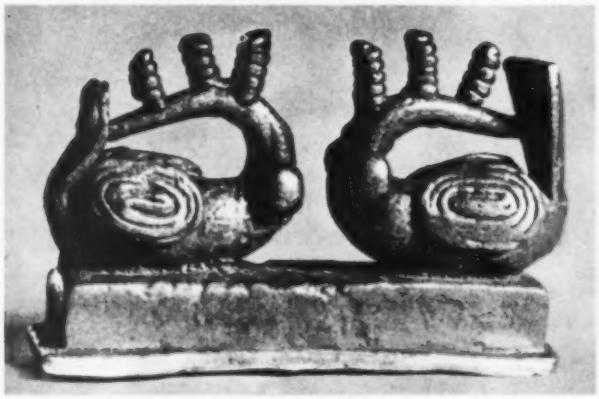
BILD 67

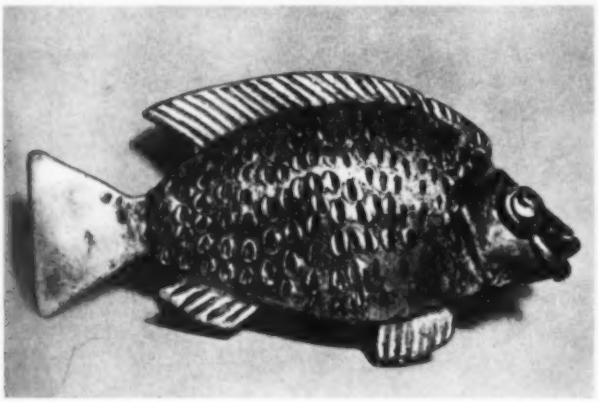
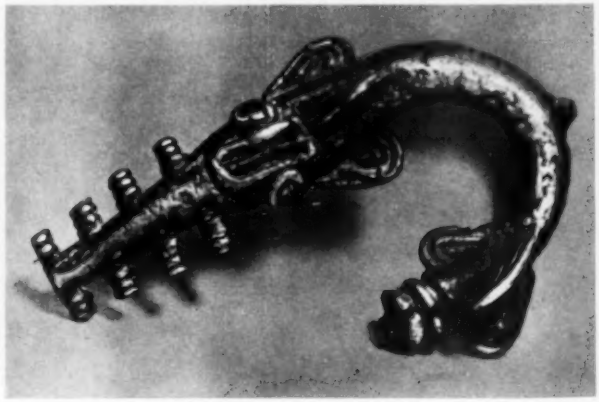
BILD 68

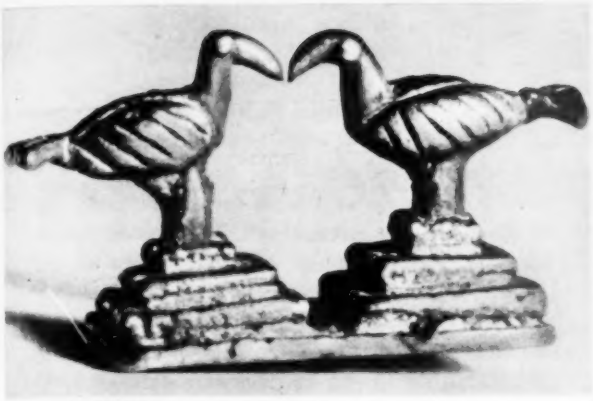
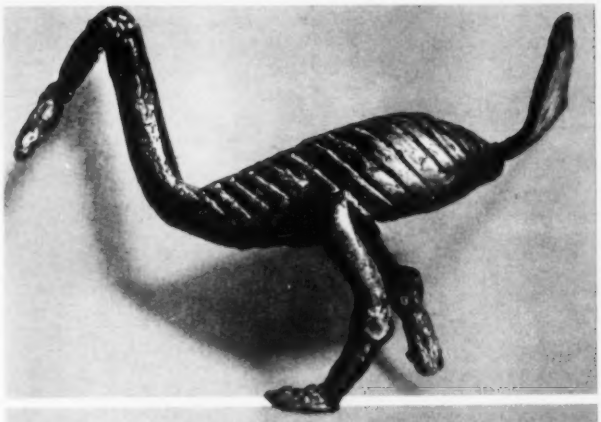
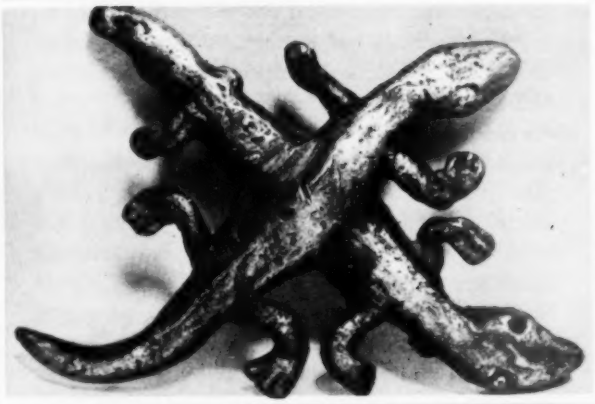
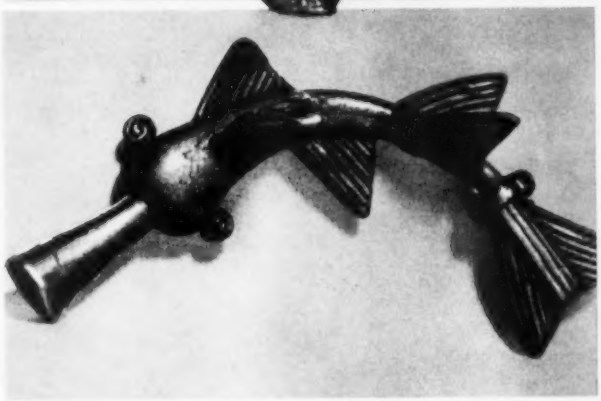


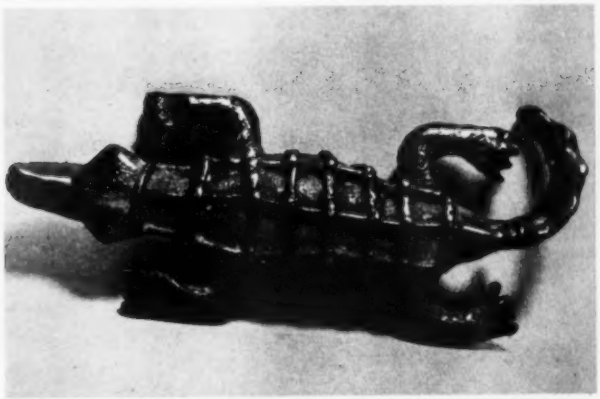
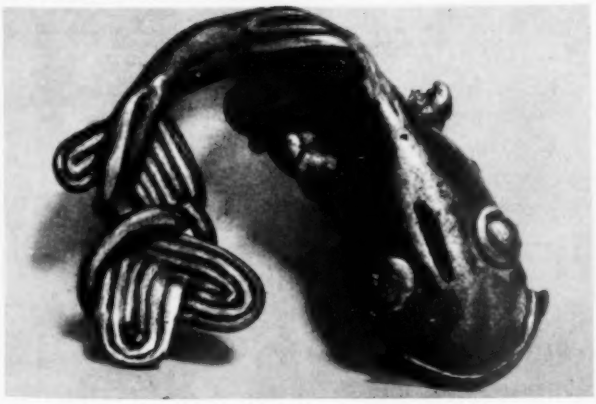
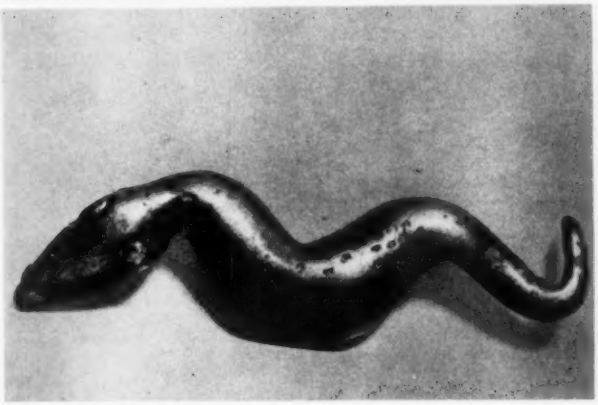


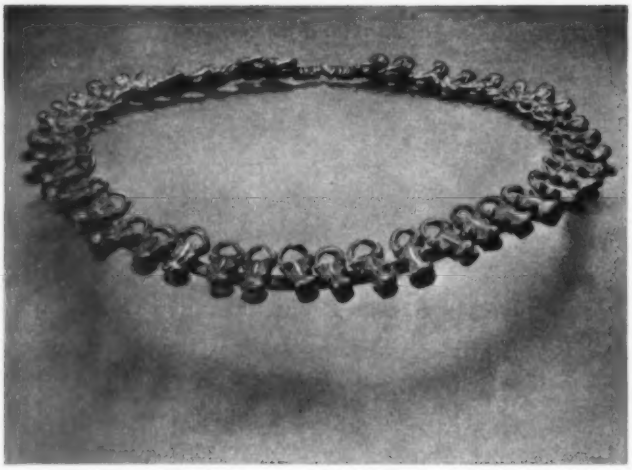


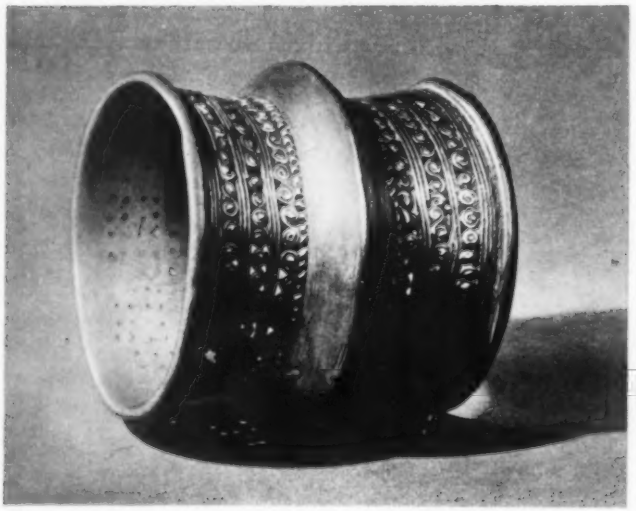






des Oni von Ife, der heiligen Stadt der Joruba. Sie stellt die Verbindung zu den oben hervorgehobenen besten und ältesten Erzeugnissen der Beninkunst dar. Aus dieser Kunstschule sind auch der „Kretin" und die Königin-Mutter hervorgegangen. Wir wissen heute, daß Benin von den Joruba kolonisiert worden ist. Bis in die Portugiesenzeit hinein war Ife auch die religiöse Metropole Benins. So können wir den immer etwas provinziell gebliebenen Charakter der Beninkunst und die protzenhafte Vorliebe für das glänzende Metall erklären. Der durch den Handel mit den ersten Europäern erworbene Reichtum war die wirtschaftliche Grundlage dieser Entwicklung, die auch zur völligen politischen Souveränität gegenüber Joruba führte.

Als zweiter Höhepunkt der Gußkunst sind die Goldgewichte der Tschwi- und Anji-Stämme anzusprechen (Abb. 51-59 und 69-92). Nach dem bekanntesten Stamme werden sie als Aschanti-Goldgewichte bezeichnet. Sie waren bis um 1900 unentbehrlich um den Goldstaub abzuwiegen, mit dem man alles bezahlte. Man benötigte hierfür einen Satz von 60 bis 80 Gewichten, die man in einer besonderen Tasche mit sich trug oder vom Sklaven tragen ließ. Die Kostbarkeit des abzuwiegenden Goldes bedingte die Kleinheit der Gewichte und dies führte wieder zur Kultivierung der kleinen Form.

Formal kann man zwei scharf unterschiedene Gruppen feststellen, Gewichte mit rein ornamentalen oder geometrischen Mustern und solche figürlicher Art. Als vorherrschende geometrische Formelemente haben wir die Spirale, ihre halbkreisartig wirkende Halbierung, dann die Wellenlinie, das Flechtband, den Zopf, aber auch das Swastika, den Davidstern, die Rosette und rein lineare Muster zu nennen. Für besonders charakteristische Ornamente sind bestimmte allerdings sinnlose Namen üblich, wie z. B. „Affenpfote".

In den figürlichen Gestaltungen tritt uns jedoch die eigentliche bildnerische Originalität dieser Stämme entgegen. In ihnen äußert sich die gute Beobachtungsgabe des Negers und sein Sinn für Humor. Der ganze negerische Sprichwortreichtum wird in die Sprache der Plastik umgemünzt. Das Dargestellte reicht von der Einführung eines Klistiers bis zur Wiedergabe des „heiligen Stuhles", des Nationalsymboles der Akan. Krebsscheren, Samen und Käfer werden gar nicht erst

BILD 93

BILD 94

BILD 95

nachgeformt, sondern dienen unmittelbar als Gußmodell. Dieses naturalistische abgekürzte technische Verfahren finden wir auch im Grasland von Kamerun.

Die äußere Gestalt eines Gewichtes ist grundsätzlich ohne Bedeutung für seinen Wert. Das ganze Gewichtssystem scheint sich aus dem Handel des hier gewonnenen Goldes mit Händlern aus dem Sudan und aus Nordafrika entwickelt zu haben. Seine volle Ausbildung geht jedoch auf den engen Kontakt mit den Europäern der Entdeckungszeit zurück. Jedes Gewicht hat seinen Namen, der den Gewichtswert bezeichnet, z. B. soa. Die einzelnen Werte sind zufällig entstanden und erst in der Entdeckerzeit in ein ungefähres Verhältnis zu dem „taku" gesetzt worden — offenbar als Folge des intensiven Handels mit den Europäern. Da nach der mündlichen Überlieferung vordem ein Eisengeld „nabuo" üblich war, dürfte das System erst gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein.

Im „kuduo", einem Gefäß für Grabbeigaben, haben die Aschanti die größte Dimension ihrer Gußkunst erreicht, während die verwandten Baule, ein außergewöhnlich kunstfreudiges Volk, noch den Guß schwerer Arm- und Fußringe mit Scharnieren pflegen.

Noch weiter im Westen, bei den Dan und Kran, erreicht der Gelbguß in den prächtigen mehrreihigen Schellenfußringen und in dem Rasselschmuck eine sehr hohe Qualität. Die figürliche Gußkunst zeigt mit einer gewissen pausbäckigen Biederkeit unbefangene Szenen aus dem Alltag — die Mutter mit dem Kind im Arm, einen Stelzenläufer oder gar einen urinierenden Mann. Im Gegensatz zu den Schmuckgüssen ist die Gußnachbehandlung oft schlecht und ungenügend. Sie dienen dem Repräsentationsbedürfnis der Häuptlinge — haben also rein profanen Charakter.

Diesen eigenartigen Niveau-Unterschied in der technischen Bewältigung des Gusses zwischen dem vorwiegend ornamentalen Schmuck, der offenbar überall, wo natürliche Vorbilder verwendet werden, einer starken Stilisierungstendenz unterliegt, und der figürlichen Darstellung finden wir auch im Grasland von Kamerun, wo der Gelbguß durch das Geltungsbedürfnis der dortigen Herrscher sehr intensiv betrieben wurde. Die

BILD 96

BILD 97

menschliche Gestalt tritt hier bei den figürlichen Güssen in den Hintergrund, dafür finden wir den Elefanten, das Rind, den Widder, die Eidechse und das Krokodil bevorzugt dargestellt. Beliebte Gußgeräte sind Glocken, Schwertgriffe, Pfeifenköpfe und bis zu zwei Meter lange Pfeifenrohre. Die durchbrochen gegossenen Armringe aus Tikar und die Hals- und Fingerringe mit dem Rinderköpfchen aus Bafut sind jedoch Meisterstücke, die nichts mehr von der etwas bäuerlich-unbeholfenen Note an sich haben, die bei den Tierdarstellungen so in das Auge springt.

Überall dient das Wachs als Gußmodell-Material; wo jedoch größere Objekte hergestellt werden, bildet man den Kern des Modelles aus Ton und trägt auf diesem eine Wachsschicht auf, die ihrerseits wieder mit einem Tonmantel umkleidet wird. Durch Erhitzen fließt das Wachs aus, so daß ein Hohlraum entsteht, der dann vom eingegossenen flüssigen Metall ausgefüllt werden kann. Überall da, wo die Technik verarmt ist, am Kongo und in Ostafrika bei den Jao, Makua und Makonde, fehlt das Wachs — das flüssige Metall wird hier einfach in eine Bodenrinne gegossen oder in ein halbiertes Bambusstück.

Nur selten wird uns der Name eines Künstlers überliefert, sein Name steht hinter dem Werk zurück, wie bei unseren Handwerkern. Als privilegierte Kaste erfreuten sich die Gelbgießer eines hohen Ansehens, das sie durch die Geheimhaltung ihrer Kenntnisse in der Familie zu fördern wußten. Von dem Glanz der Höfe angezogen wanderten sie vom Sudan nach Süden. Vermutlich saßen ihre Vorväter an den Küsten des Mittelmeeres und am Nil und zogen mit den Händlern und koptisch-christlichen Missionaren nach den goldreichen Ländern. Die Gründung Nupes um die Mitte des 7. Jahrhunderts ist ohne koptische Einflüsse schlecht denkbar. Hier gab es einen Kaiser, dessen Symbole der Reichsapfel, das Szepter und das Kreuz aus Gelbguß waren. Das Joruba-Reich selbst war wieder ein Ableger Nupes. Wer hält es heute für möglich, daß Papst Johannes XXII. noch im Jahre 1316 acht Dominikaner hinter den eisernen Vorhang des Islam nach Dongola, der Hauptstadt des damals immer noch christlichen Nubien schicken konnte?

Das Berbervolk der Senhascha schob sich zum Nigerbogen südwärts und gründete schon etwa um das 4. Jahrhundert nach Christi das sagenhafte Reich Ghana, in dem der Gelbguß heimisch war. Wir sehen, daß von Osten wie von Norden zahlreiche Infiltrationsmöglichkeiten bestanden, die uns die Herkunft des Gelbgusses erklärbar machen. Wir brauchen also nicht in sagenhafte Zeittiefen zu steigen, wie etwa Leo Frobenius. Die Ursprünge der großen Kunst Westafrikas liegen zeitlich zwischen dem 4. und dem 8. Jahrhundert nach Christi.

Mehr als sonstwo wurde in Afrika das gelbe geschmeidige Metall der materielle Ausdruck einer höheren Geistigkeit und eines besseren politischen Organisationsprinzipes — das allerdings den Weg in die Isolation antrat und dabei zum abgesunkenen Kulturgut wurde. Heute, da die Macht der Eingeborenen-Staaten geschwunden ist, fehlen auch die sozialen Voraussetzungen dieser höfischen Kunstübung; sie lebt ein abseitiges Leben als Fremdenverkehrsindustrie oder aber ihre formprägende Kraft ist so zerbrochen, daß sie, wie im Falle der Joruba-Familie Amonikoyi in Kete Kratschi, fast nur noch Kitsch herzustellen vermag.

Der Kunstsinn selbst aber ist geblieben und er wird nach einer Phase des Suchens nach einem neuen Ausdruck drängen, der zu der künftigen sozialen Gestalt Afrikas in engster Beziehung stehen wird.

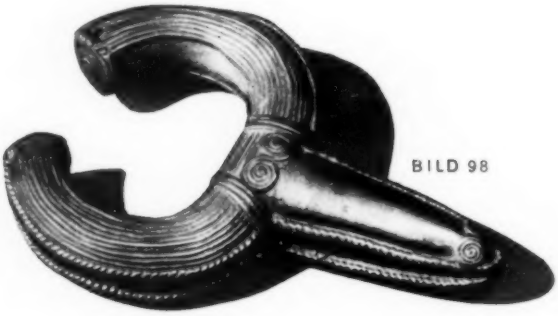


BILD 98

BILD 99

BILD 100

HEINZ LUCAS

AFRIKANISCHE MASKEN

Rasend schnell geht die Entwicklung auf allen Gebieten und in allen Ländern der Erde heutzutage im Atomzeitalter, auch in Afrika. Wer noch etwas von urtümlicher Art, wie es die Maskenbräuche sind, an Ort und Stelle erleben will, muß sich dazuhalten. Und doch ist es gerade in Afrika noch am ehesten möglich, weil die Verbreitung der Maske, die sich auf fast die ganze Erde erstreckt, gerade im schwarzen Erdteil eine sehr ausgedehnte ist. Wir finden nämlich Maskensitten so gut wie überall in Negerafrika, mit Ausnahme von Südafrika. Vom Senegal bis zum Sambesi, vom Weißen Nil bis zum Kuanza werden Masken getragen. Wir finden sie zu den verschiedensten Zwecken verwendet, sei es zum Kult, Krieg, Justiz, Totenbestattung und besonders zur Initiation. Das sind Einweihungszeremonien anläßlich der Erreichung der Pubertät, die sowohl bei Jungen wie bei Mädchen die Beschneidung (der Vorhaut resp. eines Stückchens der Klitoris) vorsehen. schneidungsmasken haben wir bei vielen Völkern, wie Bayaka, Bapende, Bapindi, Makonde, Mbundu, Tjivokve, Wangangela usw. Die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten der Maske gehen bis herunter zum Scherz als

mißverstandenem Relikt aus traditionsgebundener Zeit. Mit der Maske aufs engste verbunden ist von eh und je das Geheimbundwesen, das deshalb gerade in Afrika nicht unerwähnt bleiben darf. Geheimbünde waren und sind dort in bester Blüte. Sie alle aufzuzählen ist an sich schon fast unmöglich, würde hier jedenfalls den Rahmen unserer Betrachtung sprengen. Deshalb wollen wir uns auf einige Beispiele beschränken. Es gibt maskenverwendende Bünde, die der Justiz dienen, z. B. der Egbo und Idem-Efik in Südnigeria, der Mumbo-Jumbo und Kongsorong im westlichen Sudan, der Sindungo an der Loango-Küste usw. Eine Entwicklung aus der Feme ist unverkennbar z. B. bei dem Ogboni der Yoruba oder dem Purrah an der Sierra-Leone-Küste. Ihr Gegenstück sind an derselben Küste der Terroristenbund Tongs oder der berüchtigte „gang" der Leoparden-Menschen, der bis weit hinein ins Kongo-Gebiet sein Unwesen treibt. Die belgischen Behörden behaupten, daß er sein Unwesen trieb, doch werden alle paar Jahre neue Untaten der Leoparden-Menschen bekannt. Über den Aniota hat uns J. Maes genauen Bescheid gegeben. Dem Totenkult dient der Egun in Südnigerien und Kamerun und der Yassi in Liberia. Der Erziehung der männlichen Jugend dient der Poro, der in weiten Gebieten West-Afrikas verbreitet ist, und seine Parallele für die weibliche Jugend der Bundu, der sich über etwa dasselbe Gebiet erstreckt. Beste Forscherarbeit lieferte hier Hans Schomburgk. Es gibt, wie gesagt, noch viele andere Bünde, die ihren Mitgliedern unter dem Schutz der Maske die Erreichung eines bestimmten Zweckes ermöglichen. Wir denken da z. B. an den Dodo in Nigerien, der Justiz übt, ausschließlich gegenüber Frauen. Die Männer haben es dort wohl nötig, sich auf solche Weise ihrer Haut zu wehren.

Viel gäbe es ferner zu sagen über das Maskenmaterial das verwendet wird. Es ist in der Hauptsache Holz, aber auch Rinde, Leder, Stoff, u. a. sogar Kürbisschalen. Wenn wir noch alle Arten der Vermummung hinzunehmen wollten, müßten wir noch Stroh, Blätter u. a. hinzurechnen.

Auch die Maskentypen sind grundverschieden, von der naturgetreuen Nachahmung des Gesichts bis zur vollendeten Abstraktion. Und doch läßt sich bei Betrachtung einer Maske mit ziemlicher Sicherheit die Gegend oder

BILD 101

BILD 102

der Volksstamm angeben, wo die Maske zu Hause ist. Auch in der Größe schwanken die Stücke sehr. Neben den Gesichtsmasken gibt es Schädelmasken, die den ganzen Kopf einhüllen. Nicht vergessen darf man Charakteristika afrikanischer Maskenkunst, wie die Janus-Maske, das Doppelgesicht, das im Niger-Cross-Fluß-Gebiet vorkommt und ein doppeltes menschliches Bewußtsein zum Ausdruck bringt. Ferner darf nicht unerwähnt bleiben die Hörner-Maske, ein Rest von tiermenschlicher Bezogenheit. Die Aufsatz-Masken (Kopfaufsätze, Tanzköpfe) sind oberhalb der eigentlichen Maske angebracht. Auch ihnen müßte ein besonderes Kapitel gewidmet werden.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen wollen wir uns ein besonders charakteristisches Beispiel afrikanischer Maskenpraxis näher besehen. Es sind dies die Maskenspiele bei dem Volk der Habbe im französischen Sudan, am Oberlauf des Niger. Es ist ein historisches Verdienst der französischen Sahara-Soudan-Expedition unter Herrn Marcel Griaule, in diesem Gebiet die Verwendung der Masken genauestens erforscht zu haben. Wir wollen zunächst einige kurze Hinweise über das Siedlungsgebiet der Habbe geben, um uns über den Schauplatz des Geschehens ins Bild zu setzen. Zu diesem Behufe gehen wir von zwei größeren Orten aus, einmal von Ba(n)diagara und ziehen eine Linie nach Osten, und zum anderen von Timbuktu und ziehen eine Linie nach Süden. Dort, wo sich beide Linien treffen, ist das Siedlungsgebiet der Habbe.

Wie kommt man nun dahin? Von der Westküste führt eine sehr gute Straße, dank bester französischer Straßenbaukunst, zu den Habbe. Dann geht sie nicht weiter, denn die Welt ist hier quasi zu Ende. Wer weiter fahren wollte, würde nach einem tiefen Sturz zerschmettert liegen bleiben, denn die Landschaft, durch die man bisher fuhr, hört urplötzlich auf. Statt dessen gähnt ein ca. zwei Kilometer tiefer Abgrund. Bei einem vorsichtigen Blick hinunter sieht man wahrlich verblüffende Dinge. Da liegen volkreiche Siedlungen, nicht neben, sondern untereinander, also eine unter der anderen. Wie die Schwalbennester kleben sie an den Felsen der Hombori-Berge. Die Siedlungen sind durch Systeme von Strickleitern und nicht endenwollenden Treppen verbunden. Ferner wurde ein irrgartenähnliches Netz

BILD 103

BILD 104

von unterirdischen Durchgängen und wabenartigen Höhlen zwischen den Felsenklippen angelegt. Man glaubt, man sei nicht mehr auf dieser Welt.

Was sind nun das für Leute, die Habbe, fragen wir uns, die solches geschaffen haben? Sie sind auf alle Fälle eines der interessantesten, rätselhaftesten und unbekanntesten Völker im Westen von Zentral-Afrika. „Sie sind ein von Ful und Mande beeinflußtes Volk der Volta-Gruppe, das am weitesten nach Norden vorgeschoben ist", belehrt uns Hugo-Adolf Bernatzik. Die Habbe selber sagen uns, daß sie einst ein Waldvolk waren, welches durch das kriegerische Volk der Samori verjagt worden sei. So wanderten sie von der Ebene im Süden ins Gebirge und verschanzten sich in festungsartigen Siedlungen, mit Wällen, Türmen und Bastionen. Sie sind charakteristischerweise Phallusverehrer, und dieser Phalluskult hat die übliche Fetischverehrung gänzlich verdrängt. Allenthalben sieht man die unmißverständlichen Symbole (toro).

Und nun zu den Tänzen und Maskenspielen der Habbe, die uns doch besonders interessieren. In ihnen stellen sie ihre Mythe und Stammesgeschichte dar, ihr früheres Busch- und Waldleben bis zum Zug ins Gebirge. Man erkennt bei der jetzt folgenden Schilderung der Spiele die ganze ungebrochene Kraft der völkischen Struktur der Habbe, die noch aus der Zeit vor dem Erscheinen der Weißen den Ablauf des Lebens dieser Menschen bestimmte. Es ist eine der letzten Bastionen alten Kulturgutes in Afrika, die von der allgemeinen Auflösung der Stammestraditionen nach Einzug europäischen Geistes noch unberührt geblieben ist.

Wir haben bei den Habbe-Feslichkeiten zwei verschiedene und doch zusammengehörige Riten zu unterscheiden:

1. Das Sigui:

Das Wort bedeutet Sühne, Verzeihung, schwierige Situation. Charakteristischerweise findet das Sigui nur alle 60 Jahre statt. Es ist eine Einweihungs-Feier, ein Ritus zur Erneuerung der Wache an der „Großen Maske". Diese gilt nämlich als der Träger der Seele des mythischen Vorfahren (Andumbulu) der Habbe. Die geheiligte Stammesverfassung betrachtet die Gesamtheit der erwachsenen Männer eines Dorfes als die „Gesellschaft der Masken" (awa oder labadugo. Der Ausdruck be-

BILD 105

BILD 106

zeichnet auch die Maske selbst oder die Fasern der Tanzkostüme). Frauen (yasigine) sind nur bei bestimmten Situationen zum Ritual zugelassen. Die nächste Stufe in der Masken-Hierarchie sind die „Eingeweihten Männer" (olubaru), die schon ein Fest mitgemacht haben. Ihnen ist der Schutz des Ritus der Großen Maske anvertraut. So haben sie alle 60 Jahre einen neuen Maskenbaum setzen zu lassen und neue junge Männer einzuweihen. Doch bis sie diese Stufe erreicht haben, haben die olubaru viel Geld und Gut opfern müssen, wie immer in solchen Fällen in Afrika.

Um nun den Masken-Ritus genau zu verfolgen, wollen wir eine größere Habbe-Siedlung wählen. Wir entscheiden uns für Ober- und Unter-Sanga. Wir könnten auch Ireli, Ober- und Unter-Ogol usw. dazu nehmen.

Der erste große Augenblick des Sigui ist die Festlegung des Datums des Festes. Dazu versammeln sich die Vornehmen am Weiheort (imina-sommo), dem Schutzraum, wo die Große Maske aufbewahrt wird. Unter genau festgelegten Weihereden wird das Blut von Ziegen über einen Steinaltar (borne oder buguturu) gegossen, den alle Anwesenden berühren müssen. Anschließend wird ein Trankopfer, ungegorenes Hirsebier, dargebracht, das über die große Maske gegossen wird. Die öffentliche Bekanntmachung des bevorstehenden Festes geschieht einige Wochen vor der Aussaat, gegen Ende der Trockenzeit. Die Männer tanzen auf den Hauptplätzen des oder der Orte und zeigen damit der Bevölkerung an, daß das Sigui gefeiert wird. Früher errichtete man zu diesem Zwecke Kreuzzeichen (dolaba). Die Vornehmen deklamieren jetzt statt dessen bestimmte Verkündigungsverse. Dann wissen alle, daß nach Einbringung der Ernte das Sigui stattfindet. Und nun geht jedermann an die Arbeit, um die Nahrungsmittel für das Fest anzusammeln.

Das nächste Stadium ist das Schnitzen der Großen Maske. Zu diesem Zweck gehen ein Dutzend Männer in die Steppe, um dort den passenden Baum (ga oder togodo) auszuwählen. Niemals verwendet man Fruchtträger, sondern immer männliche Bäume. Dies gilt auch für das Material der anderen Masken. Nachdem die magische Kraft (nyama) des Baumes durch bestimmte Vorkehrungen gebannt ist, wird der Stamm in die Nähe der Siedlungen gebracht. Das dann einsetzende

BILD 107

BILD 108

Schnitzen der Maske dauert etwa eine Woche. Es wird von den sogenannten „unreinen Männern" getan, die beim letzten Sigui nur assistieren durften. Im einzelnen geschieht das in der Weise, daß aus der ganzen Länge des Stammes eine flache Schlange herausgeschlagen wird. Der rechteckige Kopf weist zwei Löcher auf. Diese Schlangenform entspricht der Vorstellung von Andumbulu. An der Stirn wird ein Eisenhaken (gobo) eingeschlagen (Abb. 120). Er dient dazu, dem Holz eine übernatürliche Kraft zu geben, die er durch eine besondere Weihe auf dem Masken-Altar im Schutzraum empfangen hat. In den oberen Teil des Stammes werden dreieckige Löcher gehauen, die zum Durchlassen des Windes dienen, damit der hohe Mast nicht umgeworfen wird. Der fertige Stamm wird mit schwarzen und roten Dreiecken bemalt. An seinem Ende wird zum Abschluß ein Faserarmband angebracht. Während all dieser Arbeiten zitiert ein olubaru den Teil aus der Mythe, der sich auf die Entdeckung der Fasern durch Andumbulu bezieht.

Jetzt folgt die Weihe der neuen Großen Maske, die dazu in ihren Schutzraum im Gebirge gebracht wird. In Gegenwart der zukünftigen Eingeweihten wird ein Tieropfer, eine Henne oder ein Hund, dargebracht. Das Blut des Tieres wird über die beiden Masken gesprengt. Dazu werden Gebete gesprochen. Dann folgt der Ritus der Erneuerung der Mythe. Dies sind alles sehr komplizierte Vorgänge, deren Erklärung hier einen zu weiten Platz einnehmen würde. Diese Riten haben den Zweck, die Seele des mythischen Vorfahren in das neue Holz eintreten zu lassen sowie die Seelen der Eingeweihten vom letzten Sigui und der seither Verstorbenen an sich zu ziehen. Die neuen Eingeweihten müssen die Opfer bis zur Ablösung am nächsten Sigui leisten. Opfer sind bei den verschiedensten Anlässen vorgesehen. Es gäbe jetzt noch zu berichten über die Auswahl der Einzuweihenden und die materiellen Vorbereitungen des Sigui, doch wollen wir das alles übergehen und mit dem Verlauf des eigentlichen Festes beginnen.

Das Dröhnen der Trommeln ringsum in allen Dörfern gibt am frühen Morgen des 1. Tages das Zeichen zum Beginn des Festes. Unterdessen halten die Ältesten, die schon zwei Sigui mitgemacht haben (mulono), Ansprachen in Geheimsprache von der Höhe der Felsen. Daraufhin nehmen die am Fest Beteiligten rituelle

BILD 109

BILD 110

Waschungen am ganzen Körper vor und begeben sich in den Schutzraum der alten Masken (kommo dama). Dort sind die Eingeweihten versammelt. Es folgt nun eine Zeremonie der Kopfrasur und anschließender Salbung mit Sesam-Öl. Dann wechseln alle ihre alten Kleider gegen neue Festgewänder. Die Befehle dazu gibt jeweils ein olubaru in Geheimsprache. Dann werden die Kreuzzeichen mit roter Farbe (andyu) und Öl bestrichen. Seit dem Beginn der Anfertigung der Kreuzzeichen wurde ein rhombusartiges Schwirrholz in Gang gehalten. Erst nach der Weihe wird das Drehen desselben eingestellt. Indessen singen die Versammelten und halten mit der Linken die Kreuzzeichen nach Osten, während ein olubaru in Geheimsprache den Schutz der übernatürlichen Mächte erbittet. Bald ist es Mittag geworden und man tritt unter den Augen der Frauen und Kinder im Gänsemarsch den Rückmarsch nach dem Hauptplatz (tay) an. Dabei wird der Rhythmus odyullogo oder odu-boy geschlagen Auf dem Platz versammelt man sich nahe einem rituellen Stein (anakaze dumma) und die Trommeln lassen den Rhythmus kili-boy ertönen. Unter dem Rhythmus sigi-meli werden auf dem Stein gewisse Gaben niedergelegt. Wenn alles unter den Kreuzzeichen sitzt, rezitiert ein olubaru in Geheimsprache den Mythus über den Unterschied zwischen Himmel und Erde. Endlich umkreist alles den Platz und singt den Ruhm der Masken. Dann geht der Zug aus dem Dorf heraus und man singt zu Ehren derer, die gestorben sind oder das Fest nicht mitmachen können. Jetzt dreht sich auch der Rhombus wieder. Alles zieht nun auf das Feld des Oberpriesters (hogon), das extra nicht eingesät wurde. Dort haben unterdessen unter schattigen Affenbrotbäumen die Frauen aus den beteiligten Dörfern Getränke zusammengetragen, und man beginnt aus Flaschenkürbissen Bier zu trinken. Hierbei ist das Zeremoniell bis ins kleinste geregelt, es geht auf Befehl. Nach einer Weile stößt alles Freudenschreie aus und geht mit dem sigi meli-Rhythmus zum gemütlichen Teile über. Dabei nähert man sich einer anderen Gruppe von Bäumen, wo die Speisen, Hirse und Fleisch, aufgetragen sind. Unterdessen werden die Kreuzzeichen wie Gewehrpyramiden zusammengesetzt. Dann verbringt man die Nacht im Freien.

Jedes der Dörfer von Ober- und Unter-Sanga feiert das

BILD 111

BILD 112

Fest für sich. Aber das Zeremoniell verlangt, daß die Dörfer unter sich durch Besuche Kontakt halten, die jeweils wieder beantwortet werden müssen. Dabei werden immer wechselnde Rhythmen gespielt und nach diesen getanzt. Auch das Trinken wird dabei nicht vergessen. So geht es zehn Tage lang. Der 11.—15. Tag ist der Ruhe gewidmet. Vom 16. Tag an geht es in ungefähr der oben beschriebenen Weise weiter bis zum 22. Tag, wo das Fest endet. Es hat also drei Wochen gedauert. Während der ganzen Dauer sind zahlreiche Ver- und Gebote zu beachten, deren Bruch mit schweren Strafen geahndet wird.

2. Das Dama:

Das Wort bedeutet Verbot, gefährlich, tabu. Es ist ein Begräbnisritus, der gewisse Zeit nach der Beerdigung des Toten vorgenommen wird. Er soll die Seele veranlassen, aus der Welt der Lebenden zu scheiden. Denn man glaubt, daß die Seelen der Abgeschiedenen den Lebenden gefährlich werden können. Auch dieser Ritus ist kostspielig. Seine Bedeutung hängt von der Würde des Toten und der Zahl der am Fest Interessierten ab. Die trauernde Familie wird erst durch das Abhalten des Festes von der Gesellschaft geachtet. Zögert sie die Zeremonie, trotzdem sie finanziell dazu in der Lage wäre, hinaus, so fällt sie dem Gespött zum Opfer. Grundsätzlich bedeutet der Tod eines jeden Erwachsenen die Veranstaltung eines Damas. Einschränkend ist jedoch beim Tod eines Mannes die Vorschrift, daß die Masken nur teilnehmen dürfen, wenn der Tote ein Sigui gefeiert hatte (sic!). Für Frauen gilt, daß sie während des Sigui oder seiner Vorbereitung gestorben sein müssen. Wenden wir uns jetzt dem Feste zu. Das Dama durchläuft immer drei Phasen.

a) Bereitstellung der Nahrungsmittel für das Fest durch die Familie des Verstorbenen. Diese Periode kann sehr lange dauern, da das Fest oft erst mehrere Jahre nach dem Trauerfall gefeiert wird.

b) Das Schnitzen der Masken und Herstellen der Tanzkostüme. Diese Periode beginnt am Tage der Bekanntgabe, daß ein Dama gefeiert werden soll.

c) Das Fest selbst. Hier kann man drei Arten unterscheiden:

Das gewöhnliche Dama (dama ana). Es vereinigt oft das Gedenken an mehrere Verstorbene. Die Her-

BILD 113

BILD 114

stellung von Masken ist nur den Männern gestattet, die ausdrücklich dazu ermächtigt sind.

Das kleine Dama (dama dobu). Es interessiert nur das Dorf des Verstorbenen. Hierbei findet Essen und Trinken nur in mäßigem Umfange statt, da es das Fest der Armen ist. Neue Masken werden nicht angefertigt, sondern die alten wieder verwendet.

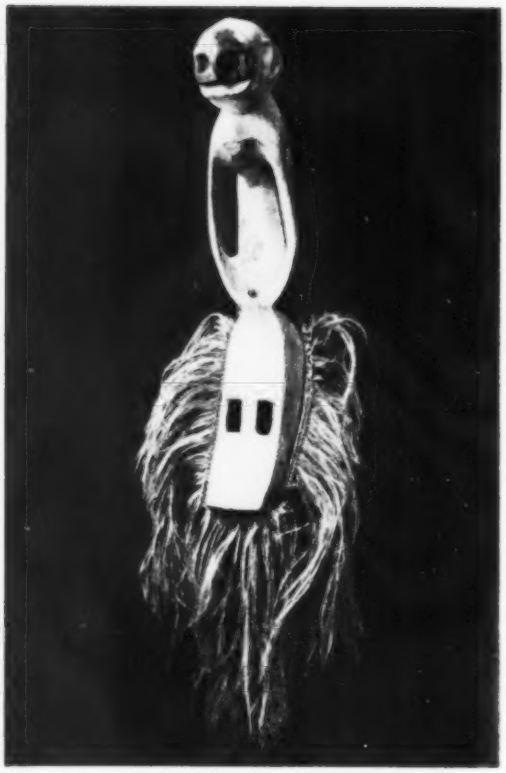
Das große Dama (dama na). Es ist das Vorrecht der Vornehmen der Gegend. Die Herstellung neuer Masken ist hierbei Pflicht.

Auf die ein Dama vorbereitenden Opferzeremonien wollen wir hier nicht näher eingehen, da sie ähnlich wie beim Sigui sind. Während der Anfertigung der Tanzkostüme und Masken in den Schutzräumen der verschiedenen Gruppen schlagen die Trommeln den Rhythmus der Masken und der Rhombus dreht sich jede Nacht. Als Arbeitsplatz der einzelnen Gruppen werden abgelegene Orte in der Steppe gewählt, denen sich keine Frauen und Kinder nähern dürfen. Die Fasern zu den Tanzkostümen werden hingegen gemeinschaftlich an vorher bekanntgegebenen Orten angefertigt. Dafür sind zehn Tage vorgesehen. Ist alles fertig, so werden die Stücke in die Schutzräume gebracht. Die jungen Leute legen für diese Handlung eine Vermummung (imina ku) an. Sie besteht aus einem um den Kopf laufenden Bande, an dem dichte Fransen angebracht sind. Die Träger heißen dann schwarze Masken (imina soyo).

Die nächste Arbeit ist das Rotfärben der Kostümfasern. Diese Farbe soll das Blut symbolisieren. Sie hat ein wirksames nyama. Dann folgen wieder Blutopfer-Zeremonien verschiedener Art und Umzüge der Beteiligten. Schließlich geht es im Gänsemarsch nach dem Dorf, wo die Menge bereits vor den Häusern steht. Die Trommeln schlagen den Rhythmus ginne-yele, wenn die Masken eintreffen. Mit Abstand kommt das Gefolge. Hier wird der Rhythmus kagandige geschlagen. Den ganzen Zug leitet ein Zeremonienmeister (tonuno), der nicht maskiert ist. Die Masken begeben sich dann einzeln zu dem abgezäunten Platz und nach Beendigung des schnellen Tanzrhythmus dele-boy brechen sie mit dem rituellen Schrei der Masken ab. Währenddessen dreht sich der Rhombus dauernd. Eine Medizin-Maske bietet Heilmittel an.

BILD 115

BILD 116



Während der Nacht wurde die Große Maske an einen für sie bestimmten Platz gebracht, wo sie von einigen olubarus bewacht, während der ganzen Dauer des Festes verbleibt.

Wenden wir uns jetzt dem Verlauf des Festes zu. Den ersten Tag verkündet der Schrei der Masken bei Sonnenaufgang. Es ist der Begegnungstag (warsigiri). Dabei wird der Rhombus kurz in Gang gesetzt. Schrei und Rhombusdrehen wird alle halbe Stunde wiederholt. Um die Mittagszeit legen die Tänzer ihre Kostüme an. Auf halbem Weg zwischen dem Dorf und dem Schutzraum plaziert sich ein mulono oder olubaru und betet in Geheimsprache um das Wohlwollen der übernatürlichen Mächte. Für den Toten wird ein anderes Gebet gesprochen. Nachmittags errichten die Sippen die Kreuzzeichen der Toten auf dem öffentlichen Platz. Hatte der Tote das Zeichen, das er während des Sigui benutzt hatte, verloren, so müssen ihm seine Kinder ein neues schnitzen. Inzwischen begeben sich die Masken von Ober-Sanga an den Altar von Sangabinu, um ihn zu umkreisen. Schließlich kehrt jedes awa in seinen Schutzraum zurück. Währenddessen knieen die Frau oder die Mutter des Toten auf dem öffentlichen Platz bei dem Kreuzzeichen. Zu dieser Zeit verläßt die mapuru- oder bede-Maske in schnellem Lauf den Schutzraum, um querfeldein das Kreuzzeichen zu erreichen. Nach Umkreisen desselben stößt sie den rituellen Schrei der Masken aus. Dabei stöhnen die Trauernden laut. Nun ruft die Maske die anderen Masken herbei. Als sie erscheinen, setzt sie sich an deren Spitze, um dann während der ganzen Dauer der Zeremonie das Kreuzzeichen zu halten.

Die Masken des Doppel-Dorfes ziehen dann nach Ogotye, wo sie sich mit den Masken der anderen Dörfer treffen. Dabei geht die Stelzen-Maske tene-tana neben dem Zuge her. Ab und zu ruht sie sich an Bäumen aus, die am Wege stehen. Die bambara-kaze-Maske wiederum schützt, den Fellschild schwingend, den Zug gegen imaginäre Feinde. Unterdessen wurde immer der Rhythmus kagandige geschlagen. Vor Ogotye bleiben die Jüngsten, die beim letzten Fest nur assistiert haben, zurück. Sie müssen ihr Kostüm ausziehen und als einfache Zuschauer zurückkehren.

Unter dem Schlagen des Rhythmus warsigiri-boy bilden

BILD 117

BILD 118

schließlich die Masken einen Kreis, in dessen Mittelpunkt die verschiedenen Masken ihre Spezialtanzfiguren vorführen. Dann folgt ein allgemeiner Tanz. Bei seinem Höhepunkt macht die irine-Maske die Runde und ein mulono rezitiert in Geheimsprache den Teil der Mythe, der sich auf den Ziegenhirten bezieht. Abschließend zieht man im Gänsemarsch zu den Affenbrotbäumen, um dort nach bestimmten Zeremoniell zu tanzen. Vom Stein der Masken (labadugo dummo) aus, nähert sich nun die bede-Maske mit den Kreuzzeichen. Sie schlägt diese mit dem unteren Ende gegen die Felsen und stößt dabei den Schrei der Masken aus. Bei dem zweiten Schrei erhebt sich alles, um unter dem Rhythmus warsigiri-boy nach dem Friedhof der Kreuzzeichen (tummogo) zu ziehen. Die nichtkostümierten Männer führen jetzt eine Art von Spring-Tanz auf. Dann werden die Kreuzzeichen zusammengestellt. Die Masken führen anschließend einen Rundtanz auf und begeben sich dann in den Schutzraum. Eine samana-Maske führt noch Grotesk-Pantomimen mit Lanzen und Säbeln vor, die allgemeine Heiterkeit auslösen. Zum Abschluß deklamiert ein olubaru in Geheimsprache die Mythe über die Kreuzzeichen und unter dem Rhythmus des sigi-meli und gona geht alles auseinander, um sich auf dem großen Platz zum Biergelage wieder zu treffen. Die Nacht über tanzen die Nichtkostümierten unter dem Rhythmus gummo-wolo.

Am zweiten Tag, dem Tanztag (gondenu), kommen die Masken unter dem Rhythmus dyam-boy zu den Trauerhäusern. Hier wird der Hahnenschrei-Tanz (endye-kom) aufgeführt, bei dem die Mutter oder Witwe des Toten im Takt mit den Händen schlägt. Anschließend wird der große Platz von den Masken dreimal umkreist und getanzt. Sind die Tänze beendet, begeben sich die Masken in ihre Schutzräume und legen ihre Kostüme ab. Dann kommen sie auf den Platz zurück, wo von den Trauerfamilien Bier verteilt wird. Reihenfolge und Vorrechte sind dabei zeremoniell genau festgelegt. Die Verteilung gilt als ein Zeichen der Dankbarkeit gegenüber den Maskentänzern und dem Besuch der Großen Maske. Die Tänzer begeben sich dann auf die Terrasse oder den Hof, aber nicht in die Trauerhäuser hinein. Dabei singen sie zu einem sehr langsamen Rhythmus. Nachmittags kommen die Masken wieder auf den großen

BILD 119

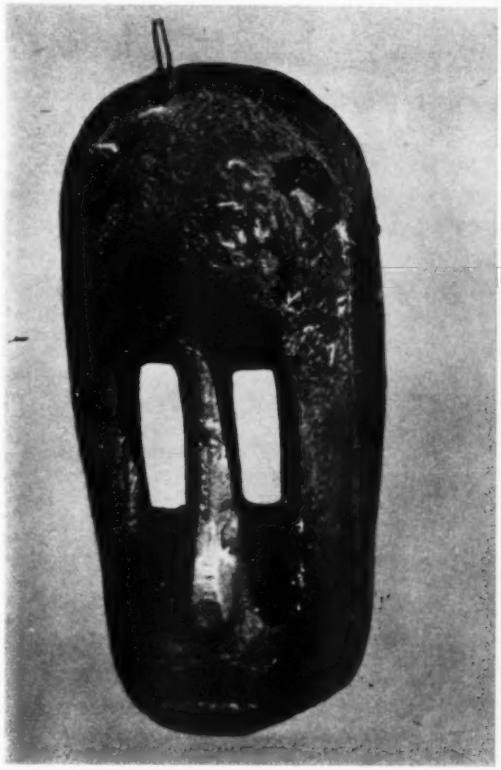


BILD 120

Platz und auf den Terrassen der Trauerhäuser zusammen und tanzen, während die Untenstehenden singen. Anschließend treffen sich alle übrigen Männer von Ober-Sanga auf dem Hauptplatz. Dann beenden die Masken ihre Tänze, mit Ausnahme der sirige-Maske. Zum Sonnenuntergang werden die Kostüme in den Schutzraum gebracht und ihre Träger versammeln sich wieder beim üblichen Biergelage. Das Bier der Vornehmen wird dafür besonders zubereitet. Selbst die Zuteilung des Bieres auf die einzelnen Dörfer ist verschieden nach deren Bedeutung. Bevor die Männer aus den Nachbarorten wieder abrücken, umkreisen unter Trommelklang und Gesang die olubarus noch dreimal den Platz.

Der dritte Tag trägt denselben Namen. Die Masken versammeln sich auf dem Hogon-Feld. Dort wird getanzt und getrunken. Die diesjährigen Assistenten wenden sich nun mit Gesang dem wichtigsten Teil des Festes zu. Es ist die Vertreibung der Seele des Verstorbenen. Sie führen diese außerhalb des Dorfes. Dabei wird der Rhythmus adyabale-ninu-boy geschlagen. Am Vortag war auf dem Hauptplatz der Kochtopf des Verstorbenen und seine Feldhacke von seinen Angehörigen hingelegt worden. Beide Gegenstände werden am nächsten Morgen feierlich von olubarus zerbrochen. Jetzt kann der Verstorbene nicht mehr ins Dorf zurückkehren!

Am vierten und fünften Tag (tay gala) tanzt jedes awa morgens und abends auf dem Hauptplatz.

Am sechsten Tag tanzt jede Maskengruppe den kabajala. Anschließend begeben sich die Tänzer der einzelnen Dörfer in bestimmter Ordnung auf den Marktplatz. Dort setzen sie sich in der Form einer großen Spirale zusammen. Endlich beginnt der im Mittelpunkt stehende Mann die Spiralreihen zu durchbrechen. Die anschließenden Männer folgen ihm, und alles löst sich auf. Die Teilnehmer gehen in ihre Dörfer zurück, und eines der größten afrikanischen Maskenfeste ist zu Ende.

Auch beim Dama sind ähnliche Ver- und Gebote zu beachten, wie beim Sigui. Die Habbe kennen fast 80 verschiedene Maskentypen, die hier leider aus Platzgründen nicht aufgezählt werden können. Charakteristisch sind die vielen Tiermasken. Ferner kennen die Habbe etwas über 40 verschiedene Tanzrhythmen, von denen einige in unserem Bericht erwähnt wurden.

BILD 121

BILD 122

FERDINAND HERRMANN

ZUR INTERPRETATION DER AFRIKANISCHEN PLASTIK

Die geistigen Entdeckungen fremder Völker hängen — genau wie jene versunkener Epochen — stets eng mit dem Lebensgefühl der „Entdecker" zusammen. Scheint eine Kultur diesem Lebensgefühl zu entsprechen, vermeint man in ihr Verwandtes zu finden, dann ist auch ihre Zeit gekommen. Daß das im allgemeinen auf einer Täuschung beruht und nichts weiter als ein schöner Trug ist, tut hier nichts zur Sache.

Die Entdeckung der naturvölkischen Kunst, bei der es im übrigen in erster Linie um die Plastik ging, fällt in eine Zeit, in welcher eine Reihe von Künstlern Europa den Rücken kehrte, um sich irgendwo auf fernen Inseln niederzulassen und mit den Eingeborenen ihr einfaches Dasein zu teilen. Man war müde, übersättigt und erschlafft. In der behaglichweichen, verfeinerten und sterilen Atmosphäre des fin de siècle war die Sehnsucht nach dem Kräftigen, Starken und Urtümlichen aufgekommen und hatte vor allem den künstlerischen Menschen ergriffen. Nach den Augenblicksreizen, für welche die Impressionisten so empfindliche und aufnahmebereite Organe besaßen, fragte man wieder mehr nach dem alles überdauernden Ewigen, nach dem Absoluten. Und an Stelle einer Kunst, die nur um der Kunst willen geübt wurde, gewannen in zunehmendem Maße künstlerische Äußerungen Geltung, in denen tiefere Schichten zum Ausdruck kamen, die religiöse Bekenntnisse, Expressionen des Seelischen waren.

Wie bekannt, zog überhaupt das Seelische in jener Zeit immer mehr die Aufmerksamkeit auf sich, sei es, daß man es als das Triebhafte und Sexuelle vom Intellekt her betrachtete und analysierte, wie es Freud tat, sei es, daß man sich auf die Seite der Seele stellte und den Geist als ihren „Widersacher" bekämpfte, wie es Klages forderte. Solche Neigungen aber lenkten immer wieder den Blick auf die Naturvölker, bot sich doch hier das Unterschichtige und Urschichtige, zu dem man liebend-empfangend oder kritisch forschend strebte, in verhältnismäßig reinen und unmittelbaren Ausprägungen. Von diesen waren es vor allem die Skulpturen des dunklen Erdteiles, die Kunstfreunde und Künstler anzogen und um die sich Liebhaberfreude und Sammlerleidenschaft rankten.

Diese Sammler wie überhaupt wohl die Mehrzahl der Kunstfreunde sahen in ihnen hauptsächlich das Kunstwerk. Das Ästhetische war und blieb für sie entscheidend. Auf der anderen Seite aber wuchs die Erkenntnis, daß alle diese künstlerischen Äußerungen im Leben der sie hervorbringenden Völker eine ganz andere Rolle spielen, als etwa die Kunst bei uns, und vor allem, daß die Eingeborenen sie mit ganz anderen Augen und Gefühlen betrachten und behandeln als wir. Genauer gesagt: daß nicht nur die Gebrauchsgegenstände, die wir hierbei im allgemeinen einbeziehen, „angewandte Kunst" sind, sondern auch all die vielen anderen Dinge, bei denen wir an „reine Kunst" denken mögen, erwiesen sie sich doch durchweg als Mittel oder Objekte der Religion und Magie.

Es ist dabei an mancherlei zu erinnern, das man sich bei ihrer Betrachtung vor Augen halten sollte. So etwa an die „Lebendigkeit", über die das „Leblose" zumeist in den Anschauungen der Eingeborenen verfügt, und das hieraus erwachsende Verhalten zu ihm. Der Zaubergegenstand z. B. bedarf der Pflege, um seine „Kraft" zu erhalten. Der Ahnenfigur läßt man sie angedeihen, um durch solche Aufmerksamkeiten den Toten gut zu stimmen. Man stattet diese Statuetten also mit diesem oder jenem aus, schmückt sie mit kleinen Federn, Ringen, Ketten und ähnlichem, ölt sie usw. Das Gesamtbild, das somit die Plastiken in ihrer eigentlichen Umwelt bieten, ist ein wesentlich anderes als das in unseren Museumsschränken, wo man zumeist diese beweglichen Zutaten entfernt hat. Auch sollte man sich z. B. bei der Gesichtsmaske, die wir gern als ein geschlossenes Kunstwerk zu betrachten pflegen, an ihre Verwendung und Bedeutung im Leben des Eingeborenenstammes erinnern, dem wir sie verdanken. Dort ist sie ja in erster Linie ein Verwandlungsmittel und im Grunde meistens nur ein Teil der Gesamtmaske, erstreckt sich doch die Vermummung im allgemeinen auf den ganzen Körper, und erzeugt letztlich erst das Zusammenklingen der verschiedenen Bestandteile — des Schmuckes, der Körperbemalung und ähnlichem — bei ihm jene Erregung und Ergriffenheit, die die Kulte tragen. Dazu gehört schließlich auch die Bewegung, ein bestimmtes Schreiten, Hüpfen oder Tanzen, wie auch Musik, Gesang oder andere Begleitung. Es ist ein geräuschvolles Gemeinschaftserlebnis, in welchem die verschiedensten Künste sich verbinden — weit entfernt von dem einsamen Erleben des weißen Beschauers vor einer hiervon völlig gelösten Maske, die ihn unbeweglich von einer Museumswand anblickt.

Bei einer umfassenden Interpretation dieser Kunst nehmen dementsprechend neben und Hand in Hand mit den ästhetischen stilkritischen Untersuchungen die Bemühungen um Aufhellung der geistigen Grundlagen und Verflechtungen einen großen Raum ein. Sie bewegen sich in der Hauptsache in zwei Richtungen. Bei der einen, die man die soziologisch-psychologische Betrachtungsweise nennen könnte, tritt man mehr von außen, von einem anderwärts gewonnenen Schema, vom Allgemeinen an die künstlerischen Erscheinungen heran. Die positivistischen „Gesetze", wie sie der Comte-Schüler Lévy-Bruhl für das „prälogische Denken" aufstellte, bilden hier vorzugsweise den Ausgangspunkt. Aber auch von der Psychoanalyse Freuds her machte man Vorstöße. Seitens der Ethnologie dagegen, insbesondere in den Kreisen der Afrikanisten, begegnete man solchen Unternehmungen mit Mißtrauen und nahm sich im allgemeinen die vorsichtige Haltung Ankermanns, des großen Wegbereiters der Afrikanistik, zum Vorbild. Das heißt: man beschränkte sich bei der Lösung dieser Fragen räumlich im wesentlichen auf Afrika und bemühte sich mit auch sachlich begrenzten Einzeluntersuchungen um eine Aufklärung der Dinge. Als beispielhaft für diese wären etwa die Arbeit von Germann über das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Grasland von Kamerun und der Versuch Nuoffers über die Gestaltung von Mutter und Kind in der afrikanischen Plastik zu erwähnen.

Diese auf das Ethnographische zielenden Bemühungen ergeben für die afrikanische Plastik etwa folgendes Bild: Das Verbreitungsgebiet der eigentlich Voll- und Rundplastik ist Westafrika. Es ist das Gebiet des „westafrikanischen Kulturkreises", der nach den neuesten Forschungen von Baumann in die „hyläische oder Urwaldkultur" und die „mutterrechtliche Mittelbantukultur" aufzulösen ist. Es zieht sich vom Senegal im Norden über Oberguinea und den Kongo bis zum unteren Sambesi im Süden. Das Matriarchat ist mit der Entwicklung und Verbreitung der Plastik in Afrika aufs engste verknüpft; augenfällig ist z.B. besonders, wie sie in dem im allgemeinen kunstarmen Ostafrika den Mutterrechtsvölkern am Rovuma folgt. Das Maskenwesen erlangt in diesem Bereich seine höchste Entfaltung; neben Jünglingsweihen sind die anderwärts wenig bekannten Mädchenweihen hier üblich.

Umstritten und noch wenig geklärt ist die Frage nach dem Anteil fremder Einflüsse, insbesondere von Hochkulturen, bei der Entfaltung der afrikanischen Plastik. Sie wurde — ohne im übrigen übereinstimmend beantwortet zu werden — vornehmlich bei den Wunderwerken des Bronzegusses von Benin sowie bei den herrlichen Terrakottaköpfen von Ife gestellt. Dagegen wurde sie bezüglich der Holzskulpturen, die doch das Gros der Plastik ausmachen, im allgemeinen vernachlässigt. Einen rühmenswerten Vorstoß in dieser Richtung unternahm 1931 Küsters, indem er in einer Sonderausstellung des Völkerkunde-Museums in München die Sammlung Coray aus Lugano unter dem Gesichtspunkt der Hochkultureinwirkung zeigte. In manchen Aufstellungen ging Küsters allerdings zu weit.

Es liegt hier noch vieles im Dunkeln und harrt der Aufhellung. So wissen wir — während wir über die Geschichte im Norden und Nordwesten Afrikas dank der arabischen Quellen gut unterrichtet sind — über die Vorgänge in den übrigen Teilen des Landes nur sehr wenig. Als sicher dürfen wir eine Reihe von Begegnungen mit den Ägyptern annehmen. So ist ihr Vordringen bis Abessinien bekannt, und manches spricht dafür, daß sie über den Sudan bis zum Niger und nach Westafrika gelangten und ihre Einflußsphäre sich bis hin zu den heute von den Bantu bewohnten Gebieten erstreckte. Offensichtliche Spuren ägyptischen Einflusses zeigen meines Erachtens besonders die „Sibiti"-Figuren vom Kongo, wie sie bei Guillaume-Munro abgebildet sind (vgl. Abb. 6). Wer hier trotz des Gesamteindruckes, den sie machen, und der Körperornamente, die eher auf Mumienbindungen als auf Tätowierungen hinweisen, noch Zweifel hegt, den mag der ganze ägyptische Bart, bei dem selbst die für die Anbringung dieses Hoheitszeichens benötigte Binde sichtbar wird, doch wohl hiervon überzeugen. Desgleichen spannten sich auch fraglos von anderen Mittelmeerkulturen des Altertums über die transsaharischen Handelswege Beziehungen zu Innerafrika.

Im Zeitalter der Entdeckungen sind es dann die Portugiesen, die Einfluß gewinnen. Mit ihren Entdeckungsfahrten, die 1415 beginnen, ist die Einführung des Christentums in Westafrika verbunden. Wenn auch die militärische Beherrschung hauptsächlich von den Küstenplätzen aus ausgeübt und gewiß auch das Christentum zumeist nur äußerlich übernommen wurde, so vollzog sich dabei doch ein anhaltender Kulturaustausch. Was ist auf ihn zurückzuführen?

Grundsätzlich wird man, bevor man gewisse Formen und Erscheinungen aus fremden Einflüssen herleitet, immer danach trachten, sie auf die bodenständigen Verhältnisse zurückzuführen und besonders auch die Frage der Disposition für sie zu klären. Die Darstellung der Mutter mit dem Kinde etwa (vgl. Abb. 15), bei der man an christliche Vorbilder denken mag, kann durch solche ohne Frage stilistisch beeinflußt worden sein, ist aber letztlich doch wohl in den mutterrechtlichen Auffassungen der Mittelbantuleute verwurzelt.

Bei manchen Erscheinungen wird man sich auch die Frage vorlegen, ob sie nicht in ihrer schlichten Natürlichkeit ohne fremde Beeinflussung entstanden sein können. Sie wird man sich z. B. bei den in der afrikanischen Plastik häufig wiederkehrenden Darstellungen der Frau stellen, die ihre Brüste mit den Händen darbietet (vgl. Abb. 3, 9, 20), bei jenen Skulpturen also, die uns von den Bildern der „großen Mutter" in den Hochkulturen des Altertums bekannt sind und die wir auch in Melanesien finden. Aufschlußreiche Hinweise geben auch manche Symbole, so z. B. das heraldische Bild der französischen Lilie, das bei einer Guromaske auftaucht (Abb. 109). Der Handel über den Seeweg, an den man hier an erster Stelle denken wird, ist namentlich für die spätere Zeit der Hauptvermittler.

Ganz allgemein brachte der europäische Einbruch Unruhe in die Welt des Negers, die großenteils schließlich zu seiner Entwurzelung führte. Sein Weltbild wurde gestört, wenn nicht gänzlich aufgelöst. Die christlichen Missionare fanden in seinem Dämonenglauben für ihre Lehre günstige Ansatzpunkte. Die Neger aber, die sie zum Christentum bekehrten, vermochten sich bei allem guten Willen doch nur schwer, gänzlich von ihren überlieferten religiösen Vorstellungen zu lösen. Vor allem mußten sie immer wieder fürchten, die von ihnen aufgegebenen Mächte könnten sich rächen. Überall stand so die Furcht, aus der denn auch eine Unmenge von neuen, komplizierten und vielfältig kombinierten magischen Schutz- und Abwehrmitteln erwuchs, wie sie am augenfälligsten die Kunstproduktion der Küstenlandschaft Loango und der Kongomündung kennzeichnen (vgl. Abb. 16, 22). In Form und Inhalt vermischte sich Christliches mit Negerüberlieferungen.

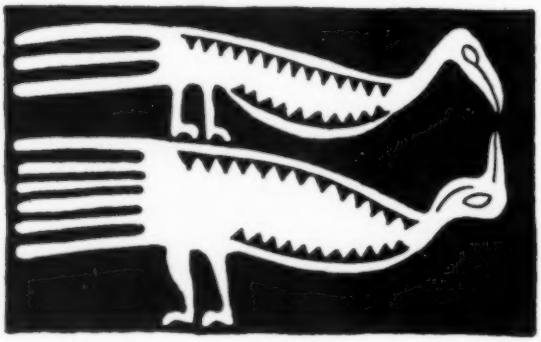


BILD 123

BILD 124

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN BILDERN

Die römischen Zahlen weisen im Sinne einer raschen Orientierung nochmals auf die geographischen Bezirke hin, wie sie in der Einführung von Dr. F. Herrmann besprochen wurden, also I: Oberguinea, II: Kamerun, III: Französisch-Äquatorial-Afrika, IV: Kongo-Binnenland, V: Kongomündung und Loango, VI: am Rande und außerhalb des eigentlichen westafr. Plastikkreises liegende Gebiete.

1. Belg. Kongogebiet, Holzmaske, Bena Mpassa. IV
2. Französisch-Äquatorial-Afrika, Ahnenfigur, Holz mit Messingblechüberzug. Sammlung Baron v. d. Heydt. III
3. Belg. Kongogebiet, hölzerne Ahnenfigur aus Urua. H. 35 cm. IV
4. Belg. Kongogebiet, hölzerne Ahnenfigur aus Urua. H. 35 cm. Seitenansicht dieser Figur. IV
5. Belg. Kongogebiet, weibliche Aufsetzfigur, Holz, Urua. H. 25 cm. IV
6. Belg. Kongo, Holzplastik „Sibiti", Lualaba-Kasai. Nach Guillaume-Munro, La sculpture Nègre, Paris 1926. IV
7. Sierra Leone, Steatitkopf. I
8. Belg. Kongogebiet, hölzernes Zauberfigürchen der Basonge mit Kupferblechbelag und Stoffröckchen. H. 16 cm. IV
9. Belg. Kongogebiet, weibliche Figur aus Holz, Manjema. H. 70 cm. IV
10. Belg. Kongogebiet, Ahnenfigur aus Harthölz, Baluba. H. 88 cm. IV
11. Kameruner Grasland, weibliche Figur, mit Rotholzpulver eingerieben. (Provenienz nach Katalog: Bafut.) H. 48 cm. II
12. Belg. Kongogebiet, hölzerne Ahnenfigur. Manjema. H. 42 cm. IV
13. Belg. Kongogebiet, Ahnenfigur eines Großen, Holz, Urua, H. 67 cm. IV
14. Belg. Kongogebiet, hölzerne Ahnenfigur der Bayaka. H. 32 cm. IV
15. Belg. Kongogebiet, polychrome Figur aus dem Mayombegebiet. Weißer Grundton, schwarz und wenig rot. H. 50 cm. IV
16. Loango, Zauberfigur, Holz, „Spiegelfetisch". H. 28 cm. V
17. Belg. Kongogebiet, geschnitzter Holzbecher der Buschongo. H. 22 cm. IV
18. Ife, Porträtkopf eines Negers, Terrakotta. I
19. Kameruner Grasland, Abwehrfigur aus Holz (Provenienz nach Katalog: Bali). H. 138 cm, II
20. Belg. Kongogebiet, Ahnenfigürchen aus Tierzahn, Urua. H. 12 cm. Seitenansicht. IV
21. Kameruner Grasland, Abwehrfigur aus Holz (Provenienz nach Katalog: Bali) H. 135 cm.. II

22. Loango, Zauberfigur, Holz. H. 24 cm. V
23. Belg. Kongogebiet, hölzernes Ahnenfigürchen der Bena Lulua, rot gefärbt. H. 23 cm. IV
24. Elfenbeinküste, Weberolle der Guro, Holz. H. 19 cm. I
25. Elfenbeinküste, Weberolle der Guro, Holz. H. 14 cm. I
26. Elfenbeinküste. Weberolle der Guro, Holz. H. 18 cm. I
27. Belg. Kongogebiet, geschnitzter Holzbecher der Buschongo. H. 18 cm. IV
28. Belg. Kongogebiet, geschnitzter Holzbecher der Buschongo. H. 25 cm. IV
29. Belg. Kongogebiet, geschnitzter Holzbecher der Buschongo. H. 22 cm. IV
30. Belg. Kongogebiet, geschnitzter Holzbecher der Buschongo. H. 22 cm. IV
31. Unterer Niger, Kopfaufsatz der Sobo. Brit. Museum, London. Nach Karutz. I
32. Kameruner Grasland, Holzhocker mit Glasperlenbezug. H. 54 cm. II
33. Unterer Niger, Kopfaufsatz der Sobo, Brit. Museum, London. Nach Karutz. I
34. Kameruner Grasland, Häuptlingssessel aus Holz mit Kauri und Glasperlenüberzug. (Provenienz nach Katalog: Bafusam.) H. 123 cm. II
35. Belg. Kongogebiet, Hocker mit zwei weiblichen Figuren, Holz mit Kaurimuscheln, Urua. H. 56 cm. IV
36. Kameruner Grasland, Hocker aus Holz, von vier Figuren getragen. H. 55 cm. II
37. Kameruner Grasland, Häuptlingshocker aus Holz. H. 105 cm. II
38. Kameruner Grasland, Holzhocker mit Zinnfolie überzogen, Bali, 30 cm. II
39. Sierra Leone, Steatitfigur „Numori". I
40. Kreuzfluß, Tanzkopf, Holz, hohle Augen aus Blech, schwarze Holzkeilchchen als Pupille, Zähne aus Holzblättchen. Museum für Völkerkunde, Frankfurt. Nach Ernst Vatter. II
41.—42. Benin, Teile eines beschnitzten Elefantenzahnes. Gesamthöhe 205 cm I
43. Belg. Kongogebiet, geschnitzte halbkreisförmige Holzschachtel der Buschongo. 29x10x4 cm. IV
44. Joruba, geschnitztes Brett für das Ifa-Orakel 41x34x2 cm. I
45. Joruba, geschnitztes Tempelbrett, H. 158 cm. I
46. Joruba, geschnitztes Brett für das Ifa-Orakel 44x28x3 cm. I
47. Kameruner Grasland, Rinderkopfmaske der Bamenda. Schwarzer Grundton mit weiß. Sie wird zum Tanzspiel vor der Jagd getragen. H. 65 cm. II
48. Benin, Holzplastik: Hahn. H. 45 cm. I
49. Kameruner Grasland, Tonmaske. H. 20 cm. II
50. Elfenbeinküste, Weberolle der Guro, Holz. H. 20 cm. I
51.—59. Goldgewichte der Aschanti. I
60. Benin, Bronzeplatte mit Figuren in Hochrelief, H. 46 cm. I
61. Benin, Bronzeplatte mit Figuren in Hochrelief, H. 42 cm. I
62. Benin, Bronzekopf, H. 55 cm. I
63. Benin, Bronzekopf. H. 48 cm. I
64. Benin, Bronzekopf der Königinmutter, um 1500 entstanden. Museum für Völkerkunde, Berlin. I
65. Joruba, Gesichtsmaske eines Sudannegers aus der Werkstatt des Joruba-Künstlers Ali Amonikoyi in Kete Kratschi, Togo, Gelbguß. H. 23,8 cm. I
66. Kameruner Grasland, Elefant, Gelbguß, Bamum. L. 24,6 cm, H. 9,4 cm II
67. Kameruner Grasland, Rind, Gelbguß, Bamum. L. 21,8 cm, H. 13 cm. II
68. Kameruner Grasland, Krokodil, Gelbguß, Bamum. L. 20 cm, H. 6,8 cm. II
69.—92. Goldgewichte der Aschanti I
93. Kameruner Grasland, eiserner Halsring mit aufgeschobenen Rinderköpfen aus Gelbguß. Aus dem Königspalast von Bafut. Durchm. 25 cm. II
94. Kameruner Grasland, Armring, Hohlring mit Schildbuckel und durchbrochenem Spinnenmuster, altes Stück, Gelbguß, Bagam. Durchm. 12,5 cm. II
95. Kameruner Grasland, durchbrochener Armreif mit Spiralenmuster, Gelbguß, Bagam. L. 8 cm, Durchm. 8 cm. II
96. Kameruner Grasland, Kauernde Frau, Gelbguß, Bamum. H. 14,2 cm. II
97. Kameruner Grasland, Gelbgußknauf eines Trinkhorns, in sich verschlungene Schlangen darstellend. Dieser Knauf galt als Auszeichnung des Königs von Bafusam. L. 11,4 cm, Durchm. des Knaufs 7,7 cm. II
98. Kameruner Grasland, Armring mit stilisiertem Rinderkopf, Gelbguß, Bagam. Nat. Größe. II
99.—100. Oberguineaküste, Holzmaske mit beweglichem Unterkiefer, schwarzer Grundton mit roten Lippen. Barthaare aus Pflanzenfasern. Altcalabar. H. 33 cm. I
101. Belg. Kongogebiet, polychrome Holzmaske der Baluba (Kasai-Sankuru-Gebiet). Schwarzer bzw. dunkelbrauner Grundton, weiß, rotbraun. H. 40 cm. IV
102. Deutsch-Ostafrika, Holzmaske der Makonde, rotbraun. H. 20 cm. I
103. Elfenbeinküste, Holzmaske der Dan. VI
104. Deutsch-Ostafrika, Holzmaske der Makonde, rotbraun. H. 17 cm. VI
105. Joruba, polychrome Holzmaske. Braungelber Grundton, weiß, schwarz, blau. Dahomey. H. 35 cm. I
106. Joruba, polychrome Holzmaske. Braungelber Grundton, schwarz, mit Messingnägeln. Dahomey, H. 35 cm. I
107. Joruba, polychrome Holzmaske. Grauer Grundton, weiß, schwarz, rot. Dahomey. H. 37 cm. I
108. Joruba, polychrome Holzmaske. Graubrauner Grundton weiß, schwarz, rotbraun und blau. Dahomey. H. 50 cm. I
109. Elfenbeinküste, Holzmaske der Guro. Schwarzer Grundton, weiß und etwas blau. H. 32 cm. I
110. Kameruner Grasland, Holzmaske, weißer Grundton mit schwarz, wohl Bamenda. H. 56 cm, II
111. Französisch-Äquatorial-Afrika, Küste, polychrome Holzmaske. Weißer Grundton mit schwarz und rot. Gesichtsumrahmung aus Pflanzenfaserngeflecht. H. 34 cm. III
112. Kameruner Grasland, Holzmaske, schwarzer Grundton mit weiß, wohl Bamenda. H. 58 cm. II
113. Belg. Kongogebiet, Polychrome Maske der Bakuba. Museum für Völkerkunde, Berlin. Nach Sydow. IV
114. Belg. Kongogebiet, polychrome Maske der Bena Lulua. Stoff Kauri, mit weißen, dunkelblauen, hellblauen und roten Glasperlen. H. 45 cm. IV
115.—116. Belg. Kongogebiet, polychrome Holzmaske der Bapende. Rötlichbrauner Grundton, schwarz, wenig weiß. Haaraufbau aus Raphiafiber. H. 35 cm. Vorder- und Seitenansicht. IV
117. Westsudan, Holzmaske der Habbe: weißer Affe. VI
118. Belg. Kongogebiet, polychrome Holzmaske der Bayaka. Weißer Grundton, schwarz, rot, graubraun. H. 40 cm. IV
119. Westsudan, Holzmaske der Habbe: Antilope. VI
120. Westsudan, Holzmaske der Habbe: schwarzer Affe. VI
121. Elfenbeinküste, Holzmaske der Guro. Schwarzer Grundton, weiß und etwas blau. H. 33 cm. I
122. Südnigerien, Doppelkopfmaske aus Holz. Brit. Museum, London. Nach Karutz. I
123. Elfenbeinküste, Weberolle der Guro, Holz. H. 15 cm. I
124. Kameruner Grasland, „Balipfeifenkopf", Ton. H. 20 cm. II

SCHRIFTTUM ZUR AFRIKANISCHEN KUNST

Ankermann, Bernh.: Kulturkreise in Afrika, Zeitschr. f. Ethnol. 37. Jg. 1905.
Totenkult und Seelenglaube bei afrikanischen Völkern, Zeitschr. f. Ethnol. 50.Jg. 1918.

Baumann, Herm.: Vaterrecht und Mutterrecht in Afrika, Zeitschr. f. Ethnol. 58. Jg. 1926.
Das afrikanische Kunstgewerbe. In: Bossert, Gesch. des Kunstgew. 2. Bd. Berlin 1929.
Schöpfung und Urzeit des Menschen im Mythus der afrikanischen Völker, Berlin 1936.

Baumann-Thurnwald-Westermann Völkerkunde von Afrika, Essen 1940.

Bernatzik, Hugo Ad.: Die große Völkerkunde, Leipzig 1939.

Donner, E.: Kunst und Handwerk in Ostliberia. Baessler Archiv 1941.

Einstein, Carl: Negerplastik, 2. Aufl. Leipzig 1920.
Afrikanische Plastik. Orbis pictus Bd. 7.

Frobenius, Leo: Die bildende Kunst der Afrikaner, Mitt. d. Anthropol. Ges. in Wien 1897.
Masken und Geheimbünde Afrikas, Halle 1898.
Und Afrika sprach, Berlin 1912.
Das unbekannte Afrika, München 1923.
Das sterbende Afrika, München 1923.

Germann, Paul: Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Grasland von Kamerun. Jahrb. des Mus. f. Völkerkde, Leipzig 1911.
Die afrikanische Kunst. In: Springer, Handb. d. Kunstgeschichte, 6. Bd. 1929.

Glück, Julius: Die Goldgewichte von Oberguinea. Heidelberger Akten der v. Portheim-Stiftung, 21. Bd. 1937.

Gregor, Joseph: Die Masken der Erde, München 1936.

Griaule, Marcel: Masques Dogons, Paris 1938.
Arts de l'Afrique noire, Paris 1947.

Grosse, Ernst: Die Anfänge der Kunst, 1894.

Guillaume-Munro: La sculpture Nègre, Paris 1926.

Hausenstein, Wilh.: Barbaren und Klassiker, München 1923.

Heydrich, Martin: Afrikanische Ornamentik, Internat. Arch. f. Ethnogr. Suppl. Bd. 7, 1914.

Karutz, Richard: Die afrikanischen Hörnermasken. Mitt. d. Geogr. Ges. Lübeck 1901.
Zur westafrikanischen Maskenkunde, Globus 1901.
Das Rätsel des Janus, Basel 1927.

Kühn, Herbert: Die Kunst der Primitiven, München 1923.

Küsters, M.: Afrikanische Negerkunst und ihre Beziehungen zur Hochkultur, Ethnol. Anz. III. Bd.

Luschan, Felix v.: Die Altertümer von Benin, Berlin 1919.

Maes, J.: Aniota-Kifwebe, Antwerpen 1924.

Mansfeld, A.: Urwalddokumente, Berlin 1908.

Marquart, J.: Die Beninsammlung des Reichsmuseums für Völkerkunde in Leiden, Leiden 1913.

Nuoffer, Otto: Afrikanische Plastik in der Gestaltung von Mutter und Kind, Dresden o. J.

Olbrechts, Frans: Maskers en dansers in de Ivoorkust, Loewen 1940.

Plancquaert: Les sociétés secrètes chez les Bayaka, Paris 1930.

Rivers, Pitt: Antique Works of Art from Benin, London 1900.

Schweeger-Hefel, A.: Afrikanische Bronzen, Wien 1948.

Stolpe, H.: Entwicklungserscheinungen in der Ornamentik der Naturvölker. Mitt. d. Anthrop. Ges. in Wien, 1892.

Struck, Bernh.: Chronologie der Benin-Altertümer, Zeitschr. f. Ethnol. 55. Jg. 1923.

Stuhlmann: Handwerk und Industrie in Ostafrika, Hamburg 1910.

Sydow, Eckart v.: Exotische Kunst, Leipzig 1921.
Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit. In: Propyläen Kunstgeschichte, I. Bd. 1923.
Ahnenkult und Ahnenbilder der Naturvölker, Berlin 1924.
Kunst und Religion der Naturvölker, Oldenburg 1926.
Primitive Kunst und Psychoanalyse, Wien 1928.
Handbuch der westafrikanischen Plastik, Berlin 1930.
Kunst der Naturvölker (Slg. Baron v. d. Heydt). Berlin 1932.

Thurnwald, Richard: Die menschliche Gesellschaft, Berlin 1931. ff.

Utzinger, Rudolf: Masken, Orbis pictus, Bd. 13, Berlin 1923.

Vatter, Ernst: Religiöse Plastik der Naturvölker, Frankfurt a. M. 1926.

Zeller, Rudolf: Die Goldgewichte von Asante. Baessler Archiv, Beih. III, 1912.
Die Bundu-Gesellschaft, ein Geheimbund der Sierra Leone, 1913.

Nachweis der Standorte der abgebildeten Plastiken

Völkerkunde-Sammlungen der J. und E. von Portheim-Stiftung, Heidelberg. (Foto W. Beusch, Heidelberg)
Abb. 3, 4, 8, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 60, 61, 62, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107 ,108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 121, 123, 124.

Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde, Basel. Abb. 7, 39.

Städtische Museen Mannheim, Völkerkunde-Museum
(Foto W. Beusch, Heidelberg). Abb. 32, 36, 37, 41, 42, 48, 49.

Lindenmuseum, Stuttgart
(Foto Heinrich Kirchenberger, Stuttgart-Birkach)
Abb. 1, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 34, 35, 38, 63, 65, 66, 67, 68, 93, 94, 95, 96, 97, 98.

Frobenius-Institut, Frankfurt a. Main. Abb. 18.

Musée de L'Homme, Paris
Abb. 103, 117, 119, 120 (mit Ausnahme von Abb. 103 nach Griaule Arts de l'Afrique Noire, Editions du Chêne, Paris).

ELZA DZIOMBA

Eine europäische Bildhauerin in Süd-Afrika

Nachdem ich in Deutschland und dem übrigen Europa einige Jahre Bildhauerei und das Leben studiert hatte, kam ich 1933 aus Berlin nach Süd-Afrika, einem Lande voller Reichtum an Kontrasten. Ich habe es gleich als ein Bildhauerland erkannt und gefühlt. Und empfunden, daß es eine Illusion ist, anzunehmen, daß man uns gestalten kann, wenn man durch Museen oder geistreiche kontemporäre Künstler angeregt wird. Sind wir nicht doch vielleicht zu intellektuell geworden und lernen zu viel aus Büchern und vergessen dabei, selbst zu beobachten? Sind wir nicht zu geschäftig? Hier ist viel Zeit und Raum; die Ebenen sind riesig; Felsmassen, Gebirge

virginisch, die Kälte erschütternd, Hitze verbrennend, und so könnte ich symphonisch fortfahren. Mannigfaltige Arten von Materialien regen einen fortwährend an, sowie der reichgrüne Malachit oder der stumpfe Verdit oder der blaue „Wonderstone". Harte oder helle Holzarten, geruchreich wie ein Wald von Gewürzen aber nicht einfach zu erlangen, stimulieren eines Bildhauers Visionen. Aber das ist gerade das Reizvolle, daß man nicht in einen Laden geht und sich zugeschnittene Holzblöcke kauft, sondern weit ins Land zu einem Farmer oder Govermentland fährt und dann vielleicht das Erlebnis hat, 2000 Jahre alte „Stinkwood"-Bäume zu sehen oder den exotischen M'Tambooti-Baum. Ich gedenke noch, die auf meiner Arbeitsbank liegenden Elefanten- und Wallroßzähne zu bearbeiten, ehe ich wieder Europa besuche, wie im Jahre 1937, als ich festgestellt habe wie anregend auf die kreativen Kräfte das Leben in einem jungen Lande sein kann, wenn man aus einem älteren Lande stammt.

Elza Dziomba

Skulpturen S. 54-57 von E. Dziomba

Rückschauendes Mädchen

Statuette in Marmor

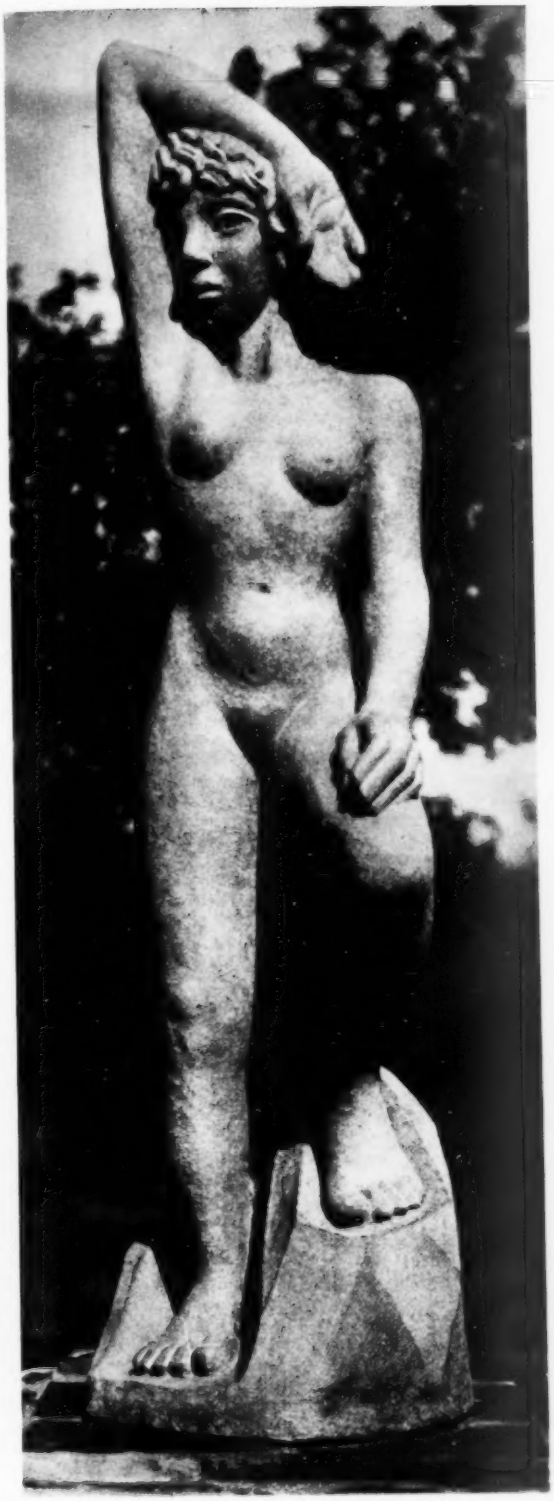
Familiengruppe

„Introspection"

Jugend

Kopf in Jade (1949)

Bildnis Dr. Robert Broom



Gartenfigur

Bruder und Schwester

Kopf, grünlicher Sandstein (1939)

Diss Miss Girgis
15 Jahre alt

ÄGYPTISCHE KINDER-KUNST

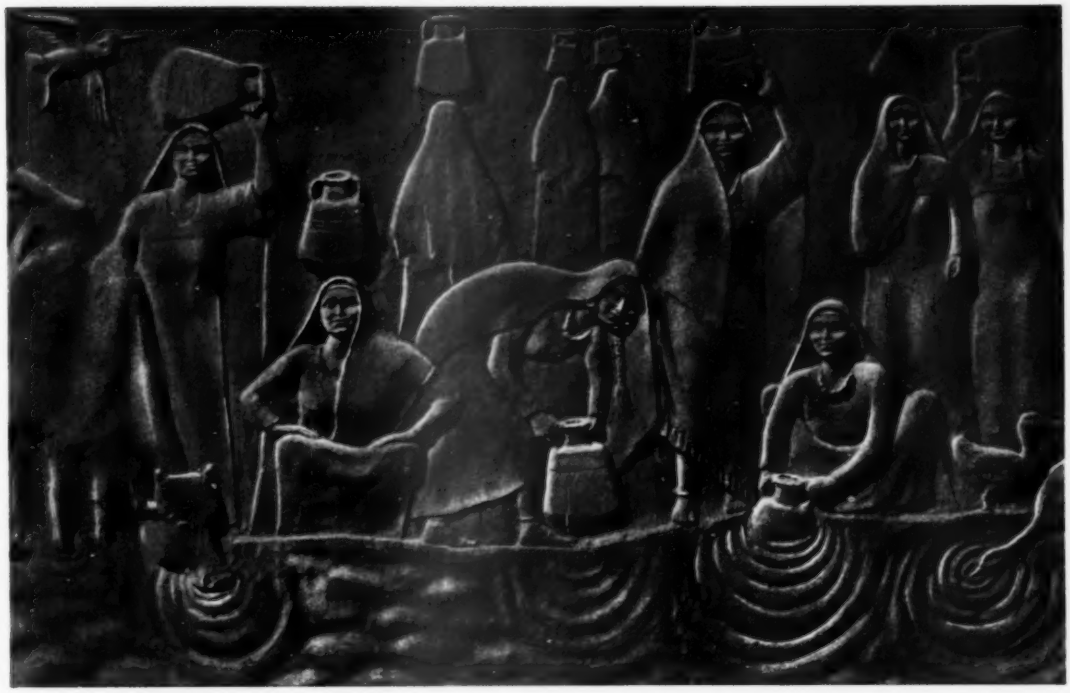
Eine ungewöhnliche und faszinierende Wanderausstellung wird gegenwärtig in London gezeigt: Bildwerke ägyptischer Kinder und Jugendlicher, freigestaltete Tierplastiken, Statuetten, Gruppenreliefs, Stimmungsbilder und Webereien, die unter dem Patronat der UNESCO und des „Islamischen Kulturinstitutes" in Ägypten zuerst in Paris gezeigt wurden und von London nach Rom weiterreeisen werden. Die jungen Künstler sind Knaben und Mädchen, die von den Veranstaltern als gleichermaßen produktiv bezeichnet werden — für ein mohammedanisches Land eine bemerkenswerte Feststellung. Alle Altersstufen vom achten bis zum zwanzigsten Lebensjahre sind vertreten und alle haben ihre eigene Ausdrucksform und ihren eigenen Reiz (Abb. Seite 59 und 60).

Das künstlerische und soziale Experiment, auf dem die Ausstellung beruht, ist dem Pädagogen und Kunsterzieher Habib Gorgi zu danken, der Kinder aus den ärmsten Vierteln Kairos und Fellachenkinder in sein Haus aufnahm, sie mit seinen eigenen erzog, und in ungewöhnlicher Weise ihre Produktivität erweckte. Die Kinder knüpfen an Bekanntes und Selbsterlebtes an, und Habib Gorgi versucht jede von außen kommende Beeinflussung fernzuhalten. Einige seiner Zöglinge sind sogar Analphabeten geblieben. Die Zukunft dieser, ihrem heimischen Milieu entrissenen Kinder, die vollkommen unkonventionell aufgewachsen sind, erfüllt Habib Gorgi allerdings mit Sorge. Er möchte einen Austausch zwischen ihnen und europäischen Kunstliebenden anbahnen, oder versucht Mittel für ausreichende Stipendien zu ausgedehnten Europareisen zu beschaffen.

Trotz aller Verschiedenheiten in Ausdrucksform und Ausdrucksinhalt zeigen die ausgestellten Arbeiten eine gewisse innere Verwandtschaft, die zweifellos durch Habib Gorgis Persönlichkeit bestimmt wird. Er prägt seinen Schülern in unbewußter Weise seinen Stil auf. Besonders gelingt ihm die schwierige Überbrückung der Krisenzeit zwischen Kindheit und Pubertät. Ohne Zweifel hat hier seine Führung die Probleme gemildert und die Spannungen erleichtert. Habib Gorgi betont in seinen Geleitworten, daß in den Werken seiner Schüler spontane Anklänge an Alt-Ägyptisches zu finden sind. Und es ist in der Tat unbestreitbar, daß nicht so sehr die hieratische Monumentalkunst der Pharaonen-Zeit, wohl aber deren Kleinkunst sich hier abspiegelt, wenn auch in einer verinnerlichten und stärker individualisierten Form. Man möchte annehmen, daß Gorgis Schülern Werke dieser Art nicht unbekannt sind, und daß sie also hier eine bewußte Anknüpfung pflegen. Immerhin ist diese Tatsache nicht nur kunsthistorisch bedeutsam. Sie erhellt, wie das neue Ägypten kulturell an das alte anzuknüpfen sucht, wie das islamische Bildverbot überwunden oder abgelehnt wird.

Die Wurzeln der europäischen Kultur reichen bis in das ägyptische Altertum. Und vielleicht aus diesem Grunde machen die hier ausgestellten Werke einen so starken Eindruck. Sie gestalten zeitlose Erlebnisse, die um die einfachsten Gefühle kreisen, im besonderen um das Mutterbild und die allgemeine Beziehung von Kind und Umwelt. Manche Werke der 17- bis 20-jährigen zeigen eine erstaunliche Reife, die offenbar auf einem natürlichen, aus der Geschichte ägyptischer Kunst gewachsenen Gefühl für ornamentale Raumeinteilung beruht.

Dr. H. v. Rosenau



Yehia Abu Serii, 17 Jahre alt

Yehia Abu Serii, 17 Jahre alt

LEOPOLD ZAHN

DIE XXV. BIENNALE IN VENEDIG

22 Nationen nahmen an der diesjährigen — der 25. — Biennale in Venedig teil — bei der vorhergegangenen im Jahre 1948 waren es nur vierzehn. Politisch bemerkenswert ist das Fernbleiben Sowjetrußlands und seiner Satelittenstaaten, aber auch die Rückkehr Spaniens.

Die Streitfrage, ob der Biennale von 1948 ein höherer Rang zukomme als der von 1950, ist müßig. Gewiß fehlen diesmal die Kollektivausstellungen Picasso, Rouault, Kokoschka, Turner — aber bieten nicht andere dafür vollwertigen Ersatz?

Für den Historiker der Malerei des 20. Jahrhunderts gewähren vor allem die Retrospektiven der Fauves, der Kubisten und Futuristen, sowie die des blauen Reiters — im Italienischen „Il cavaliere azzuro" genannt — eine nicht so bald wiederkehrende Gelegenheit, die grundlegenden Bewegungen der modernen Malerei zu studieren und zu vergleichen.

Die Fauves, die 1905 zum erstenmal mit unvergeßlichem Eklat vor die Öffentlichkeit traten, und die in einem Abstand von drei Jahren folgenden Kubisten erweisen sich auch heute noch als Angelpunkte der modernen malerischen Entwicklung. Mit den Fauves ist der Durchbruch der Farbe verknüpft, mit den Kubisten der Sieg des autonomen Bildes, das in unabhängiger Gleichberechtigung neben die Natur tritt.

Problematisch erscheint auch heute noch der Futurismus mit seinem beabsichtigten programmatischen Modernismus literarischen Ursprungs. Sein Einfluß auf die allgemeine europäische Entwicklung blieb gering. Zu seinen wesentlichsten Vertretern zählen Umberto Boccioni, Carlo Carrà und Gino Severini. Boccioni, geboren 1882, starb bereits 1916. Sein auf der Ausstellung gezeigtes Bild „Die Kräfte der Straße" (Sammlung Nell Walden) ist repräsentativ für den „kinetischen" Futurismus, der aus Auflehnung gegen die museal erstarrte Überlieferung sich mit hysterischer Frenesie für die Dynamik des modernen technilizierten Lebens begeisterte. Einen bedeutenden Platz in der Geschichte des „ersten" Futurismus (es gibt noch einen „zweiten" und „dritten", die auf der Ausstellung nicht berücksichtigt sind) nimmt auch das große düstere Gemälde Carràs „Begräbnis des Anarchisten Galli" ein, das von politischer Leidenschaft vibriert. Gino Severini versucht in seiner futuristischen Phase die dionysischen Zuckungen des großstädtischen Nachtlebens wiederzugeben, wobei er formale Elemente des Divisionismus (Seurat) und des Kubismus verwendet. Sowohl Carrà wie Severini haben sich bald vom Futurismus losgelöst und die zerrissenen Fäden zur Vergangenheit wieder geknüpft, wie die Kollektivausstellungen der beiden Künstler auf der diesjährigen Biennale zeigen. Severini zählt heute zur Ecole de Paris. In seinem „Harmonica-Spieler" von 1919 schloß er sich dem Kubismus an. Für seine spätere Entwicklung wurde das Studium der altchristlichen und byzantinischen Mosaiken entscheidend. Auch Carrà hat zur Tradition zurückgefunden. Auf eine futuristische Periode folgte das metaphysische Intermezzo (1915—1920), das ihn mit de Chirico in eine Linie stellte. Sukzessive distanzierte er sich von der modernen experimentellen Malerei, um sich immer mehr den großen Vorbildern der italienischen Vergangenheit zuzuwenden, ohne aber wie de Chirico einem öden Akademismus zu verfallen. Carràs schwerblütige und schwermütige Kunst hat einen nur ihr eigenen cellohaften Klang.

Den entscheidenden Beitrag zum Werden der modernen Malerei in Deutschland hat bekanntlich der Kreis des Münchner „Blauen Reiter" geleistet, dessen Bilder das Kernstück der Ausstellung im deutschen Pavillon bilden. Bei den blauen Reitern Kandinsky (dem überdies noch eine Sonderausstellung gewidmet ist), Marc und Klee vollzog sich um 1910 die Wendung zum Abstrakten, die in den Werken der jüngeren deutschen Maler Werner Gilles, Ernst Wilhelm Nay, Georg Meistermann, Gerhard Fietz und Fritz Winter — wie die Ausstellung zeigt — bedeutend nachschwingt. Der norddeutsche Expressionismus ist durch die Maler Emil Nolde, Schmidt-Rotluff, Karl Hofer und Max Beckmann und den Bildhauer Ernst Barlach eindrucksvoll vertreten. Der in Venedig ansässige deutsche Maler Max Peiffer-Watenphul erweist sich als nicht unbeeinflußt durch den Venezianer de Pisis. Seine kultivierte, gewissermaßen „lautlose" Malweise eignet sich vorzüglich, um das Verwitternde, Zerbröckelnde venezianischer Palazzi suggestiv wieder zu geben. Die Auswahl, die der Generaldirektor der bayerischen Staatsgalerie, Eberhard Hanfstaengl, getroffen hat, setzt die Akzente durchaus richtig; ausgezeichnet ist auch, wie er die Bilder gehängt hat. So entsteht ein Gesamteindruck, der das Ansehen der deutschen Kunst wieder herstellt, das auf der Biennale 1948 durch eine ad hoc zustandegekommene Ausstellung etwas gelitten hatte.

In unmittelbarer Nachbarschaft des deutschen Pavillon erhebt sich der englische. Er beherbergt diesmal nur drei Künstler: den großen Landschafter John Constable (1776—1837), den 1879 geborenen Maler Mathew Smith, der mit seinen starkfarbigen Bildern seine Herkunft von Matisse nicht verleugnen kann, und Plastiken und Zeichnungen der 1903 geborenen Bildhauerin Barbara Hepworth, die etwas allzu offensichtlich in der Nachfolge Henry Moores steht. Aber als unvergeßliches Erlebnis nimmt man den Eindruck der Landschaften Constables mit, der nicht nur die Poesie des wechselnden Wolkenhimmels und der in Feuchtigkeit gebadeten Täler und Wiesen seiner Heimat entdeckte, sondern auch eine neue malerische Sprache, die große Maler des Kontinents, wie Delacroix und Menzel sich zu lernen bemühten.

In dem französischen Pavillon, der sich dem deutschen gegenüber befindet, beglücken uns drei Kollektivausstellungen, die den Malern Pierre Bonnard, Henri Matisse und Maurice Utrillo gewidmet sind. Bonnard starb 1947, achtzig Jahre alt. Die Apokalyptik des 20. Jahrhunderts hat auf seine Kunst nicht den geringsten Einfluß gehabt. Seine Bilder sammeln und verdichten, was an Lebensfreude auch in unserem von Katastrophen heimgesuchten Zeitalter möglich war. Daß er von den Nabis ausgegangen war, besagt wenig. Programme, Richtungen bedeuten ihm nichts. Er war Maler, sonst nichts. — Aber was für ein Maler! Er trank, ein beseligter Zecher, mit seinen Augen den goldenen Überfluß der Welt!

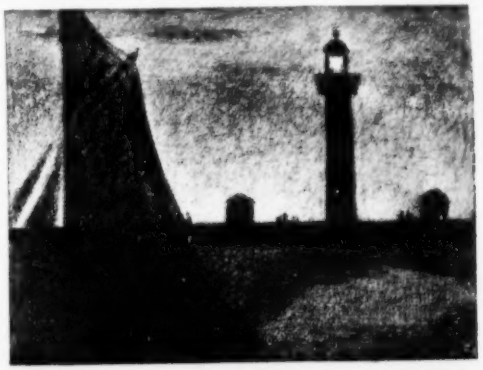
Auch Matisse ist ein großer Maler, dem die joie de la vie nicht fremd blieb. Aber er befindet sich gewissermaßen nicht mehr im Stande der Unschuld wie Bonnard. Er hat von der Frucht am Baume der theoretischen Erkenntnis gegessen. Trotzdem: ein herrlicher, ein beglückender Maler!

Maurice Utrillo hingegen zählt zu den peintres maudits, zu den verdammten Malern wie van Gogh, wie Modigliani. Sein kindliches Auge blickt voll Sehnsucht auf seine geliebte Pariser Vorstadtwelt. Verwirrt, ja verstört bleibt man vor den Riesenbildern des jungen Franzosen Bernard Lorjou stehen (geboren 1908). Es wird sich wohl erst erweisen müssen, ob die Kraft, die sich in seinem expressionistischen „Wunder von Lourdes" oder in der rubenshaften „Jagd auf wilde Tiere", entlädt, nicht überanstrengt ist.

Enttäuscht verläßt man den Pavillon der USA. — die gegenstandslose Malerei überwiegt hier, aber gerade sie verlangt besonders starke Persönlichkeiten, wenn sie sich mitteilen soll. Solche Persönlichkeiten sind weder Pollock noch Gorky.

Henri Laurens

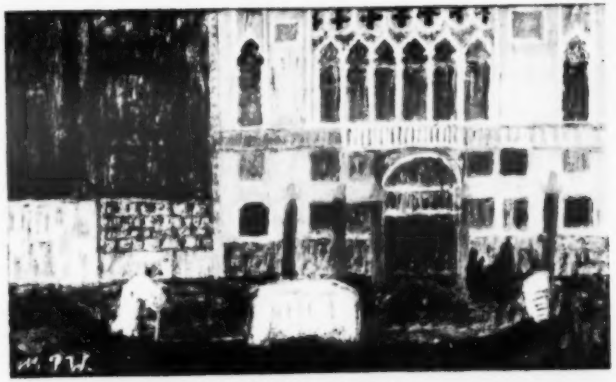
James Ensor



Georges Seurat

Albert Marquet

Henri Rousseau



Max Peiffer-Watenphul

Arshile Gorky

Bernard Lorjou

Jacques Villon

Filippo de Pisis

Renato Guttuso

Pio Semeghini

Max Beckmann

Scittian

Henri Matisse

Ossip Zadkin

Alberto Magnelli

Matthew Smith

Umberto Boccioni

Diego Rivera

Carlo Carra

Jose Clemente Orozco

Salvador Dali

Im belgischen Pavillon erwarten uns die Werke James Ensors. Seine burleske Phantasie war in Masken, Marionetten und Skelette verliebt. Er starb 1949, im Patriarchenalter von fast 90 Jahren, ein Nachfahre Breughels und ein Vorläufer der Expressionisten und Surrealisten.
Stürzen wir uns nochmals in das Labyrinth des Zentralpalastes, um zumindest noch einmal die Zeichnungen Georges Seurats und die Bilder des Zöllners Henri Rousseau zu sehen. „Seurat ist sicherlich einer der größten, wenn nicht der größte unter den modernen Zeichnern" schreibt Umbro Apollonio mit Recht. Der Geist der Geometrie macht bei ihm eine Wendung zum Mystischen. Der Sonntagsmaler Henri Rousseau zählt längst zu den Klassikern der modernen Malerei. Von seinen Hauptwerken erregt „Das Wägelchen des Papa Juniet" und „Ein Tiger überfällt einen Büffel" unsere besondere Bewunderung.

Jenseits des Kanals, der in das Terrain der giardini publici einschneidet, befinden sich die Pavillons der Länder Osterreich, Jugoslawien, Schweiz, Mexiko und Griechenland. Unter ihnen verdient Mexiko besondere Aufmerksamkeit. Dieses Land, das unter der spanischen Herrschaft künstlerisch verstummt war, hat seit seiner nationalen Befreiung einige namhafte Maler hervorgebracht, von denen besonders Orozco und Diego Rivera Weltruf erlangten.

Die Bildhauerei tritt diesmal hinter der Malerei quantitativ und qualitativ zurück. Aber die Gedächtnisausstellungen für den Deutsch-Italiener Ernesto de Fiori und für den Italiener Medardo Rosso und die Werke des Franzosen Henri Laurens und des in Frankreich lebenden Russen Ossip Zadkin prägen sich ein, ebenso wie die Werke des Osterreichers Wotruba.

DER DRITTE WELTKONGRESS DER KUNSTKRITIKER IN VENEDIG

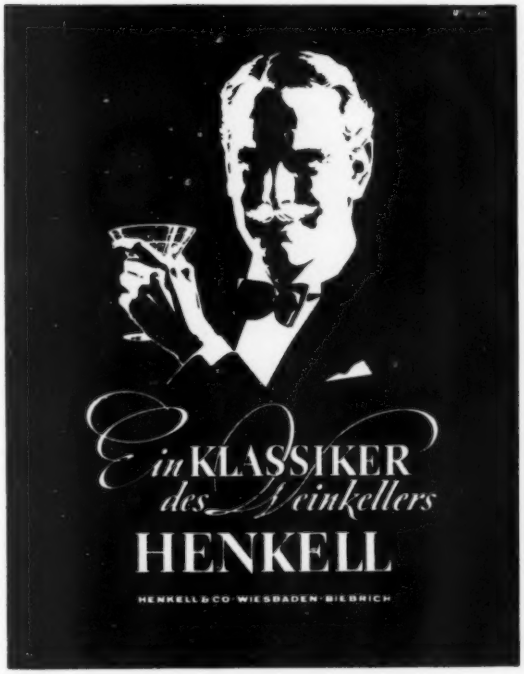
Im Zusammenhang mit der Eröffnung der Biennale wurde auch die dritte allgemeine Versammlung der jungen internationalen Vereinigung der Kunstkritiker (La 3è Assemblée Générale de l'Association Internationale des Critiques d'Art) in Venedig vom 9. bis 14. Juni dieses Jahres einberufen. Die Einladung ging von der italienischen Sektion des Verbandes aus. Bei der Durchführung des Kongresses hat auch die Biennale selbst und besonders ihr Generalsekretär Prof. Rodolfo Pallucchini Großartiges geleistet.
Zuerst muß gesagt werden, daß dieses Orchester, durch das Fehlen der Delegationen aus Osteuropa, durchaus harmonisch zusammenklang. Die Polen, die unseren vorigen Kongreß in Paris zu sprengen versuchten, bekamen keine Ausreisegenehmigung, dasselbe galt auch für die Tschechen und anderen Vertreter des europäischen „Nahen Ostens". Es wurden keine politischen Diskussionen geführt und keine Versuche gemacht, die Kunst zum Werkzeug des Staates zu machen und den Künstler und Kunstkritiker doktrinär festzulegen. Die Eröffnungssitzung im Saal der Pregadi im Dogenpalst, an der auch der Präsident der Biennale, Giovanni Ponti, und der Oberbürgermeister von Venedig teilnahmen, hatte einen durchaus offiziellen, feierlichen Charakter. Dagegen wurden die vier großen Arbeitsberatungen im Theater Ridotto von einer sehr freundlichen, ja man möchte fast sagen, intimen Stimmung getragen. Vielleicht ist der Grund dafür auch in der niedrigen Zahl der Teilnehmer zu suchen. Im Vergleich mit dem ersten und zweiten Kongreß, die 1948 und 1949 in Paris stattfanden und an denen über 200 Kunstkritiker aus der ganzen Welt teilnahmen, sind nach Venedig etwas über 50 Vertreter der Kunstbetrachtung und der Kunstphilosophie gekommen. Doch muß von einem wirklichen Ereignis gesprochen werden, und das um so mehr, da auf der Rednerbühne Männer wie Paul Fierens, Raymond Cogniat, Léon Degand, Lionello Venturi, James Johnson Sweeny, Herbert Read, Gérard Knuttel, Eric Newton, Jorge J. Crespo de la Serna — um nur einige Namen dieser ebenso berühmten wie gewichtigen Persönlichkeiten zu nennen — erschienen waren.
Als neue autonome Mitglieder wurden Osterreich (der Vorsitzende Otto Benesch) und Luxemburg (Joseph Funk) in den internationalen Verband aufgenommen. Die Vertreter der nationalen Kommitees gaben den Bericht über die im vorigen Jahre geleistete Arbeit. Dabei ergab sich, daß besonders das internationale Bureau der Association, dessen Sitz sich in Paris befindet, unter der Leitung von Madame S. Gille-Delafon sich hervorragend bewährt hat. Diese sehr arbeitsame, stille Dame, zu der die Bezeichnung „La douce France" so besonders gut paßt, hat praktisch allein das internationale Sekretariat geleitet und als Vermittlerin die Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Ländern gefördert. Begründet wurde ein Centre de Documentation, das als Archiv der modernen Kritik fungiert. Das Bureau d'Information hat Tausende von Katalogen, die nach Paris aus allen Richtungen zusammenströmen, an die nationalen Sektionen der Association weitergeleitet. Die internationale Berufskarte, ähnlich wie die des PEN-Klubs, wurde vom Kongreß gebilligt. Die Gründung einer internationalen, von der Vereinigung herausgegebenen Kunstzeitschrift wurde in Aussicht gestellt. Man sprach sich aus gegen die Organisierung der Kunstausstellungen seitens der Liebhaber, gegen die Schirmherrschaft von politischen Persönlichkeiten für die Ausstellungen, die damit meistens einen falschen Beigeschmack erhalten und das breite Publikum irreführen, und gegen die chauvinistischen Tendenzen in der Kunstkritik. — Raymond Cogniat, der eigentliche Begründer der Association, Chefredakteur der bekannten Wochenzeitschrift „Arts" und der Präsident des „Syndicat des Professionnels de la Presse Artistique", ein Kritiker von großem Format, stets präzis und gallisch scharf, wunderte sich dabei über die englische Revue, die prinzipiell keine Werke der französischen Kunst und keine Information über sie veröffentlicht. Es wurde bedauert, daß so viele Kunstwerke in abgelegenen Gebieten der Welt, auch in Europa, noch unbekannt sind und dadurch noch kein richtiges, kein endgültiges Bild über die künstlerische Bedeutung der einzelnen Nationen und über die Entwicklung der Kunst überhaupt entstehen konnte und es wurden Vorbereitungen getroffen, für die möglichst baldige Reproduktion solcher Werke bei der UNESCO Schritte zu unternehmen. Auch der freie Transport der Kunstwerke zu den Ausstellungen aus dem Lande ins andere soll bei der UNESCO erkämpft werden. Was aber die „innere Freiheit" der Association betrifft, so wurde der Wunsch geäußert, daß diese Organisation ihre volle Souveränität der koordinierten Bestrebungen der UNESCO bewahrt. Hier spalteten sich die Meinungen. Während einige Kritiker sich für noch engere Mitarbeit mit der UNESCO aussprachen, waren die meisten der Meinung, daß man von dieser Organisation der Vereinten Nationen möglichst unabhängig bleiben müsse. Dasselbe gilt auch für einen eventuellen Zusammenschluß, oder besser gesagt Arbeitsgemeinschaft mit der „Association Internationale des Historiens d'Art". Als Delegierter der Kunsthistoriker bekannte

sich Paul Fierens, der auch der Präsident des Verbandes der Kunstkritiker ist, zu dieser engeren Zusammenarbeit. Sein Vorschlag wird auf dem nächsten Kongreß in Amsterdam, Anfang Juli 1951 eingehend geprüft werden. Zu den anderen Themen der nächsten Vollversammlung wird auch die „Grenzziehung" zwischen Kunstkritik- und Kunstphilosophie und der Kunstgeschichte gehören. Es wird nicht leicht sein, die besonderen Bedingungen dieser Gebiete festzulegen, da unter den führenden Mitgliedern unserer Vereinigung sich solche hervorragende Kunsthistoriker wie Paul Fierens, Lionello Venturi, Eric Newton, Rodolfo Pallucchini u. a. befinden. Weiterhin wird in Amsterdam der energische Ruf „Museen frei für die Ausstellungen der modernen Kunst" erklingen, ein Ruf, den der ehrwürdige Lionello Venturi in die Tat umsetzen möchte und der als Parole aller fortschrittlichen Kritiker angesehen werden darf; in dieser Hinsicht wird eine wichtige Resolution gefaßt werden. Der Amerikaner Sweeny und der Belgier Degand werden in Holland die Diskussionen über die Psychologie der Kunst führen; des weiteren soll die Frage der Rechte der Reproduktion von Kunstwerken und der möglichen Lockerung dieser an sich sehr schwierigen Rechte international geprüft und neu geregelt werden. Am Schluß des Kongresses übergab der Vorsitzende der holländischen Sektion, Gérard Knuttel, die offizielle Einladung nach Amsterdam. Er sprach humorvoll und geistreich. Zuerst entschuldigte er sich, daß Holland keine „Juwelenkiste à la Venedig" sei und auch keinen „Schirokko" besitze, entwarf dann aber ein an Veranstaltungen außerordentlich reiches Programm, wobei sich ergab, daß für die Kritiker dieses Kongreß als willkommener Vorwand, die alte und die neue Kunst in verschiedenen Städten Hollands zu genießen dienen kann. Die Arbeitssitzungen selbst werden in Amsterdam und Leyden stattfinden. Es war für uns nicht einfach, und man mußte viel Arbeitseifer und Ausdauer mitbringen, um den Verlockungen, die Venedig stets hat, auch wenn man die Stadt von früher her kennt, widerstehen zu können. Der großen Freundlichkeit der Italiener gelang es, unsere Freizeit in herrlicher Weise auszufüllen. Vor allem muß der Chronist die Ausflüge nach Vieniza, Verona und Mantua erwähnen.

Aber auch an „realen" Geschenken hat es uns in Venedig nicht gefehlt. Voriges Jahr haben wir hier auf dem PEN-Kongreß eine prächtige Ausgabe der „Canti" von Leopardi erhalten, dieses Mal wurde uns das in Mailand erschienene großartige Werk von Guiseppe Verzochi „Il Lavoro" präsentiert. In der Einleitung zu diesem Buche schreibt Verzochi: „Arm geboren, mußte ich mit achtzehn Jahren meine Studien unterbrechen, denn die mein ganzes Monatseinkommen vorstellenden vierzig Lire benötigte man zu Hause. Ich arbeitete und arbeite zähe, rasend, begierig, mit Liebe, und eben diese Bejahung der Arbeit als Lebenszweck war der Grund meiner Aufforderung an die italienischen Maler, in der ihnen eigenen Sprache diese meine Anschauung auszudrücken. Ich glaube an die Erhabenheit dieser Aufgabe. Ich überließ es den Künstlern, sich die Ausdrucksweise selbst zu wählen, der Aufgabe eine allumfassende Deutung gebend. Aus Ehrfurcht vor der Arbeit anderer vermied ich jede besondere Betonung meiner eigenen." So hat ein Industrieller mit sicherem Stilgefühl von 72 der bedeutendsten Künstler Italiens je ein Werk über das Thema „Arbeit" bestellt, diese Werke zu einem hohen Preis erworben, eine Ausstellung davon in der „Sala Napoleonica" an der Piazza S. Marco zu Venedig veranstaltet und die obengenannte selten schöne Publikation herausgegeben.

Das zweite Buch, das man uns zum Geschenk machte, war die „Pittura Moderna Italiana" des angesehenen Kunstgelehrten Umbro Apollonio, Konservator des kunstgeschichtlichen Archivs der Biennale inne hat (erschienen bei Neri Pozza in Venedig 1950). Zu den großen Verdiensten, deren sich Apollonio rühmen kann, ist zu rechnen, daß er uns hier zeigt, wie weit die lebendigen Inhalte der gegenwärtigen italienischen Malerei sich als neue Stoffe der Kunst darbieten und so eine neue ursprüngliche Form gewinnen.

Die Kongreßleitung gab mit vollen Händen. In dem herrlichen „Palazzo del Cinema" werden uns etwa 20 Kunstfilme gezeigt. Der Ernst-



Barlach-Film ist die schöne Ergänzung zu der Würdigung des Bildhauers auf der Biennale. Interessant ist der erste abstrakte Film „The magic Cancas" des Engländers John Hals, der ebenso vom Spiel mit dem Gegenstandslosen wie vom ausdrucksteigernden Umgang mit der symbolhaltigen Arabeske getragen wird. Aber die Sprache der Kritik muß die Dinge, die hier angestrebt werden, als „kunstgewerblich" bezeichnen. Hier liegt die große Gefahr für die abstrakte Formung. Wir meinen damit nicht das echte Kunstgewerbe, sondern Dinge, die sich in einem zum Gewerbe prätentiös aufgemachten Handwerk, im ziervoll Spielerischen, im Nur-Dekorativen ergehen, hinter denen dennoch kein sinnvolles Erleben steht „La légende de Ste Ursule", nach Carpaccio von Luciano Emmer und Enrico Gras gedreht, zeigte uns, welche Möglichkeiten des Reproduzierens eines einzigen Kunstwerkes noch offen stehen, und wie eindrucksvoll sie realisiert werden können. Dieselben Regisseure haben auch den faszinierenden Jean Cocteau-Film „Venise et ses amants" geschaffen. Hier findet die romantische Lagunenstadt noch die Seele, aus dem Grund ihres tiefen Schweigens eine Hymne der Sehnsucht und der Verzauberung erklingen zu lassen. Die Gedichte Cocteus, von ihm selbst vorgetragen, bilden den grundlegenden Text für den Film und in dem melancholischen Künstlertum des Dichters wird der geheime Charme Venedigs noch überzeugender. Aber dieser Film gibt dem Kunstkritiker noch mehr. Wir sehen das im Wasser widergespiegelte Venedig, so daß die Widerspiegelung selbst, die Widerspiegelung allein, indem die Photographie umgekehrt wird, als Realität dient. So haben wir den Eindruck, daß alle Gebäude aus einer fließenden Materie entstanden sind. Und wenn das Schiff das Wasser unter einer kleinen Brücke berührte, so erzitterte der Bogen der Brücke zuerste ganz leise, dann erhielten seine Formen durch die wachsende Unruhe des Wassers immer größere Bewegungsfreiheit, bis zuletzt die vollständige Auflösung in abstrakten Formen erreicht wurde, eine Auflösung, die ihren Anfang von der Natur nahm und in der Natur selbst verwirklicht wurde.

Dürer schrieb in sein venezianisches Tagebuch: „Oh, wie wird mich nach der Sonne frieren"! Der Kunstkritiker und Maler von heute muß beim Verlassen der wundergleichen Stadt ausrufen: „Oh, wie wird mich nach der Farbe frieren"! In Venedig hat sich ja die Malerei nicht allein in klarer und entscheidender Weise von der Unterordnung unter Kirche und Religion freigemacht, hier wurde nicht allein zuerst die Intimität und Lyrik des offenen Raumes erfühlt, hier wurde auch die Farbe zum erstenmal in der Kunstgeschichte als ein Vibrieren oder, besser gesagt, als eine Offenbarung des Lichtes erkannt, und allein hier wurde das Wunder der Erneuerung der Malerei vollzogen. Von allem Anfang an zeigten die Venezianer den erlesensten Farbensinn.

Die Farbe ist hier stets eine Folge der Schwingungen des Lichtes und kann daher nicht als etwas Absolutes, sondern nur als etwas Relatives aufgefaßt werden. Sollte die Malerei ihre Reinheit im Bonnardschen Sinne bewahren, so wird man hier ihre Erneuerung suchen können, und von hier aus kann auch die antimaterialistische Betrachtungsweise der Kunstphilosophie entwickelt oder variiert werden.

Alexis Rannit

Herbert Post in Offenbach! Nach monatelangen Verhandlungen ist es dem Direktor der Offenbacher Werkkunstschule gelungen, Herrn Professor Herbert Post als Leiter der Fachklassen Buchdruck und Schrift nach Offenbach zu ziehen. Herbert Post ist bekanntlich seit mehr als zwanzig Jahren an der Schule Schloß Giebichenstein in Halle tätig. Als Schüler Rudolf Kochs wird es sein besonderes Anliegen sein, die Überlieferung der Offenbacher Schule im neuen Geiste zu pflegen und durchzuführen. Seine ausgezeichneten Druckschriften gehören zu den meistverwendeten unserer Zeit.

Prof. A. E. Brinckmann wurde als erster deutscher Kunsthistoriker zum Member der 1940 gegründeten Society of Architectural Historians in USA gewählt.

WOENSAMPRESSE! Werkgemeinschaft Deutscher Graphiker, Wuppertal. Seit über 15 Jahren hat die zunächst in Köln, nunmehr in Wuppertal ansässige „Woensampresse" — als Werkgemeinschaft Deutscher Graphiker — das Ziel verfolgt, für geringes Geld hochwertige Originalgraphik (vorwiegend Holzschnitte und Lithos) zu verbreiten. Der Erfolg — unterstützt durch viele Graphikausstellungen — veranlaßt sie jetzt zur Herausgabe eines Buches „Licht und Schatten", das zunächst als Jahresgabe für das laufende 16. Werkjahr den Mitgliedern des angeschlossenen „Freundeskreises" gegeben, dann aber auch durch den Buchhandel allen Interessierten zugängig gemacht werden soll.

Wer sich für die Arbeit der „Woensampresse" interessiert, erhält weitere Auskunft und Flugblatt von der Geschäftsstelle in Wuppertal-Vohwinkel, Westring 184.

Staatliche Werkakademie Kassel. Zu Beginn des Wintersemesters werden wieder in begrenzter Zahl Studenten aufgenommen in die Abteilungen: Architektur (abgeschlossene Baufachausbildung wird vorausgesetzt); Landschaftskultur (abgeschlossene gartentechnische Ausbildung wird vorausgesetzt); Malerei (abgeschlossene Handwerkslehre wird vorausgesetzt). Rechtzeitige Anmeldungen unter Beifügung des Lebenslaufes an das Sekretariat der Hochschule, Kassel-W., Eugen-Richter-Straße 3.

Stuttgart: Eine interessante Ausstellung von Werken des Malers **Wilhelm Geyer** fand in den Räumen des Württembergischen Kunstvereins statt.

Das Hauptdarstellungsgebiet dieses Künstlers bildet die Erneuerung und Verinnerlichung der religiösen Malerei in unserer Zeit.

Die in ihren Anfängen überaus temperamentvolle, mitreißende Farbbegabung Geyers hat sich in großen Altarwerken heute zu einer tektonisch anspruchsvollen Diktion entwickelt, die sich indessen in einer sehr nahen und natürlichen Lebendigkeit bewegt.

Der Maler, der seinen fünfzigsten Geburtstag begeht, ist namentlich auch auf dem Gebiete des farbigen Kirchenfensters und im al fresco sehr erfolgreich hervorgetreten.

M. H. Schillings

Dem Architekten Hugo Häring in Biberach a. R. wurde in Anerkennung seiner besonderen Leistungen auf dem Gebiete der Entwicklung architektonischer Formgestaltung der letzten Jahrzehnte die Würde eines Dr.-Ing. ehrenhalber der Technischen Hochschule Stuttgart verliehen.

Sowjet-Kunst. Als die größte Auslandschau sowjetischer Kunst nach dem Kriege wird eine Ausstellung mit 64 Gemälden, 31 Skulpturen und 66 Skizzen bezeichnet, die gegenwärtig in Helsinki gezeigt wird.

Ausstellungen

Mannheim: Plastik und Keramik aus China und Hochasien.

Mit der Ausstellung „Plastik und Keramik aus China und Hochasien" tritt das Völkerkunde-Museum in Mannheim zum ersten Male nach dem Kriege wieder an die Öffentlichkeit. Das Zeughaus, wo sie aufgebaut ist, gehörte einst ganz diesem Museum. Da aber der Krieg dem Schloßmuseum seine Heimstätte raubte, wurde auch dieses hier untergebracht, so daß heute in dem noch erhaltenen, neu hergerichteten Flügel des Zeughauses sich die beiden Museen im Raume teilen müssen. Ein Zustand, der gewiß nicht sehr erfreulich ist, zumal da dadurch die teilweise recht kostbaren ethnographischen Bestände in einem völlig unzulänglichen Zustand im Keller verbleiben müssen.

Unter solchen Umständen sind auch begreiflicherweise alle musealen Arbeiten gehemmt, und man muß es daher Dr. Pfaff-Gießberg besonders hoch anrechnen und danken, daß er solchen Verhältnissen zum Trotz diese ganz ausgezeichnete Schau zusammenzustellen vermochte. Auch wird man sich freuen, daß dank der Initiative von Dr. Böhm, dem Direktor der Städtischen Museen in Mannheim, es immerhin nun möglich ist, daß sowohl das Schloß- wie auch das Völkerkunde-Museum laufend und abwechselnd Teile ihrer Sammlungen zeigen können, wenn auch gewiß der schmale lange Saal gelegentlich manche Schwierigkeiten bereiten wird, die nur durch eine geschickte Gliederung zu lösen sein mögen. Daß dies zu erreichen ist, beweist im übrigen die gegenwärtige Ausstellung.

In der gut getroffenen Auswahl einiger herrlicher Gegenstände der Kunst und des Kunsthandwerkes spiegelt sich glücklich die alte hohe Kultur des Ostens, vor allem Chinas und Tibets. Die Keramik Ostasiens, ein bevorzugtes Gebiet vieler Kunstfreunde und Sammler, nimmt dabei — übersichtlich aufgestellt — den ihr gebührenden besten Platz ein. Einige Stücke, wie etwa die graziöse Tänzerin aus Ton, eine außergewöhnlich schöne Grabbeigabe der Tangzeit, werden Kenner und Liebhaber fernöstlicher Kunst besonders entzücken. Von der Han-Zeit bis hin zu dem verspielten, mit dem europäischen Rokoko vergleichbaren Kanghsi, eindrucksvoll repräsentiert durch die am Ende des Saales aufgestellte Porzellanstatuette der Kuanyin, spannt sich der zeitliche Rahmen des Gebotenen, soweit es das im Mittelpunkt stehende China betrifft.

Es gehört zu den besten Traditionen der Ethnologie, daß sie auch die großen Hochkulturen in ihren Betrachtungsbereich einbezieht und sich insbesondere mit ostasiatischer Kunst beschäftigt: wie sein Lehrer Ernst Grosse hat auch Dr. Pfaff-Gießberg sich stets die Pflege dieser Beziehungen angelegen sein lassen, wovon er auch mit der gegenwärtigen Ausstellung ein schönes Zeugnis ablegt.

Ferdinand Herrmann

Heidelberg: „Kunstsinniges Indonesien".

Die Ausstellung „Kunstsinniges Indonesien" in Heidelberg ist bereits die dritte Ausstellung, die in den Räumen des Palais Weimar aus den Beständen der von Portheim-Stiftung, der Sammlung des verstorbenen Heidelberger Kristallographen Victor Goldschmidt, gezeigt wird. Als noch die meisten völkerkundlichen Museen geschlossen waren, gelang es Dr. Herrmann, die unzerstörten, aber schlecht untergebrachten Sammlungen neu zu ordnen und bereits im Frühjahr 1949 mit der Ausstellung „Ozeanische und afrikanische Plastik" Teile davon der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Im Winter 1949/50 folgte die schöne Schau „Masken fremder Völker", die mit einer Arbeitsgemeinschaft verbunden war, die sich mit dem Thema „Grundfragen zur Kunst der Naturvölker" beschäftigte.

Die gegenwärtige Ausstellung gibt einen Einblick in die künstlerische Kultur Insulindes. In den drei zur Verfügung stehenden Räumen wird, wie auch bei den vorhergehenden Ausstellungen, nur eine Auswahl aus der Fülle der Schätze gezeigt. Diese aber ist so getroffen und geglückt, daß sich ein lebendiges Bild dieser fremden Inselwelt darbietet. Die Intimität der Räume, in die man aus dem Lärm der Hauptstraße durch den kleinen, von den zwei Flügeln des alten Palais umhegten Garten gelangt, wird noch durch die persönliche und liebevolle Art, in der hier alles aufgehängt, aufgestellt und ausgebreitet ist, unterstrichen. Sie umfängt den Eintretenden sofort und lädt ihn zum Verweilen und Beschauen ein. Ein Faltblatt, das in klarer prägnanter Form alles Nötige zur Einführung aussagt, hilft zu verstehen und ein Verhältnis zu den Gegenständen zu gewinnen. Die Mannigfaltigkeit des Gebotenen ist bedingt durch das Zusammentreffen der verschiedensten Kulturschichten. Es sind vor allem die Inseln Java, Bali, Borneo und Sumatra gut vertreten. Zeugnisse primitivster Kulturen stehen neben denen hochentwickelter. Das ist schon bei den Gegenständen des täglichen Gebrauches zu verfolgen, denen vor allem der erste Raum gewidmet ist. So etwa bei den Flechtarbeiten, den Messingsachen, den Bambusgeräten usw. Besonders deutlich kommt es zum Ausdruck bei den Waffen, wo wir von den Blasrohren der Dajak und Batak bis hin zu dem wundervollen Kris der Malaien, die nur noch als Schmuckstücke dienen, geführt werden. Im Mittelraum enthüllt sich uns fast lückenlos das variantenreiche Wayangspiel von Java: Schattenfiguren, aus Büffelleder geschnitten und koloriert, aus Holz geschnitzte Figuren mit unendlich feinen Ausdrucksmöglichkeiten in den langen Armen und schließlich polychrome Holzmasken, die bei den Spielen von Schauspielern getragen werden. Das Modell eines Gamelan-Orchesters sowie die verschiedenen da und dort geschickt eingefügten Instrumente lassen die sie begleitende Musik ahnen. Die Unterschiede der Kulturformen werden auch bei den Kultplastiken deutlich, die im dritten Raum aufgestellt sind. Neben den polychromen Schnitzereien Javas und Balis, phantasievollen realistischen Dämonendarstellungen, hinter denen die sie tragende indische Hochkultur spürbar ist, bemerkt man die einfachen Skulpturen der Primitiven, deren starker Ausdruck den Beschauer in besonderem Maße bannt.

In den Portheim-Sammlungen besitzt Heidelberg ein ethnographisches Museum, das, wie die bis jetzt gezeigten Ausstellungen beweisen, namentlich von der Kunst und dem Kunsthandwerk exotischer Völker bedeutende Bestände aufweist. Durch die von Dr. Herrmann geübte Ausstellungstechnik und die von ihm eingeführten Wechselschauen erlangen die wertvollen und reichen Sammlungen erst die ihnen gebührende Beachtung und Geltung.

Eleonore Kohlhagen von Tessin

Negerplastik · Südseekunst
Ausgrabungen

GALERIE GERD ROSEN

BERLIN W 15

KURFÜRSTENDAMM 215

JEAN COCTEAU
in Berlin

Jean Cocteau von P. Picasso

Zur deutschen Uraufführung seines „Orphé" war Jean Cocteau für zwei Tage nach Berlin gekommen. Vor Studenten der Freien Universität und vielen Freunden sprach er am ersten Vormittag in der Maison de France. Als dieser knabenhafte Sechziger mit seinem kleinen Gefolge von Dolmetschern die Bühne betrat, zauberte er unmittelbar durch seinen Charme eine eigene Atmosphäre hervor.

„Wenn ich deutsch spreche, bin ich krank, liebe Freunde. Deshalb werde ich, wenn ich nicht mehr weiter kann, französisch sprechen." Und dann jonglierte er in beiden Sprachen. Mit anmutiger Heiterkeit sprudelte er seine Begrüßungsworte hervor.

Die Herzlichkeit und Weltoffenheit der Berliner habe ihn ergriffen. „Eure Ruinen sind schön, weil sie offene Tore in eure Herzen sind. Kein goldener Vorhang trennt uns. Ich mußte selbst kommen und euch erleben.

Jean Cocteau von R. Großmann

Die Presse, was stellt sie oft an! Z. B. schrieb man, ich trüge einen schwarzen Anzug — nein er ist blau, seht. Ich sei klein, bin ich so klein? Dann fragt man mich nach dem Existentialismus, weil ich mit Sartre befreundet bin. Wir sprechen nie vom Existentialismus. Wovon denn? Von alles — nur nicht davon." Sein akzentuiertes Deutsch in romanischer Syntax, sein Suchen nach deutschen Begriffen lassen ihn dann ins Französische zurückgleiten. Aber während seine Interpreten sich um eine Übersetzung bemühen, manches falsch auslegen, hat das vorwitzige Publikum den Dichter schon längst verstanden. Das ganze war kein Vortrag, sondern ein heiteres Gespräch. Vorn auf dem Podium sprühender Esprit, im Saal sprechende Aufmerksamkeit.

Mit seinem „ein Dichter ist immer ein wenig tot" berührte er das ewige „Stirb und Werde", dem der künstlerische Mensch in besonderem Maß hinneigt. Er schreibe, weil er schreiben müsse. Der Film sei ihm ebenso Ausdruck seiner Kunst, wie schreiben. Deshalb habe er seine Filme nicht nur geschrieben, sondern auch selbst durchgeführt. Und seine Schauspieler habe er ausgewählt nicht nach der Begabung — das sei Voraussetzung — sondern nach ihrer Moral.

Die Moral, die Haltung, das sei überhaupt das Wesentliche. Und in diesem Punkt fühle er sich hingezogen zu Kleists „Prinz von Homburg". Dieser sei in dem ethischen Geist geschrieben, den auch er allein anerkenne. Dichter sind Sucher, für sie ist die erträumte Wirklichkeit Realität — eine größere, als die gelebte, sichtbare Wirklichkeit.

So können denn Cocteaus Filme nur von Menschen verstanden werden, die sich wie Kinder an Märchen erfreuen können, die nicht nach Logik und Konsequenzen fragen. Menschen, die sich mit den Problemen der modernen Kunst befassen, werden vor allen Dingen von Cocteaus Filmkunst angerührt.

Das Auditorium lauschte gebannt und heilhörig und dankte enthusiastisch. Cocteau verabschiedete sich mit einer Paraphrase Heinischer Worte: „Ich weiß nicht, was soll das bedeuten, daß ich so glücklich bin", die er mit herzlicher Geste unterstrich.

In der französischen Buchhandlung im Parterre dieses repräsentativen Hauses konnten seine Bewunderer bereitwillig Autogramme erhalten, fleißig signierte der Dichter die eigenen ihm dargereichten Bücher. Bei einem Presseempfang verriet er: „Ich hatte eine deutsche Amme, meine ersten Gedichte schrieb ich in eurer Sprache. Aber ich vergaß sie — fast".

Bis zur Premiere im Marmorhaus blieb ihm noch eine kleine Viertelstunde. Er benutzte sie, um die Ausstellung moderner Bühnenbilder französischer Stücke, die in Berlin aufgeführt waren, zu besichtigen. Er schwirrte mit seiner Gefolgschaft durch die Räume, geführt, doch selbst führend, das Wesentliche flink erspähend.

Am Abend wurde „Orphé" im Marmorhaus begeistert aufgenommen — besonders von Cocteaus Bewunderern, die sein Filmschaffen von Anfang an verfolgt hatten. „Das Herzblut eines Dichters" um 1925 entstanden, war der erste Filmversuch Cocteaus, der in diesen Tagen ebenfalls allabendlich in einem kleinen Saal der Maison de France gezeigt wurde: Gedanken der Modernen Kunst durch die Möglichkeiten filmischer Mittel zum Ausdruck gebracht. Gedanken, die Cocteau auch in seinen reizvollen, spannungsreichen Zeichnungen verwirklichte.

Wer sich dabei gleichzeitig der in Berlin stattfindenden Ausstellung „Die Maler am Bauhaus" erinnerte, dem wurden die geheimnisvollen, sich ineinanderverschlingenden Wege der modernen europäischen Kunst erhellt. Beim Abschied schüttelte Cocteau deutsche Hände in überzeugender Herzlichkeit, als Dichter, als Mittler — als Mensch.

Ruth Klein

Jean Cocteau von A. Sailer

Stuttgart: Westafrika in seiner Kunst.

Die Kulturabteilung des Landeskommissars für Württemberg-Baden veranstaltet gegenwärtig eine Wanderausstellung mit Erzeugnissen afrikanischer Kunst. Da das Linden-Museum in Stuttgart, aus dessen völkerkundlichen Sammlungen die Gegenstände stammen, vorläufig nicht in der Lage ist, sie in seinen eigenen Räumen auszustellen, ist das Unternehmen sehr zu begrüßen. Kustos Dr. Glück stellte diese Wanderausstellung zusammen und baut sie jeweils in den einzelnen Städten auf.

Es ist hier nur möglich, einiges über die Objekte zu sagen, da verständlicherweise die museale Aufstellung und Gestaltung jeweils stark von den zur Verfügung stehenden Räumen abhängig ist. Dr. Glück, der bei der Auswahl der Gegenstände offenbar entscheidend mitwirkte, hat das Hauptgewicht auf sein Lieblings- und Spezialgebiet, den afrikanischen Gelbguß, gelegt. Von den für die Schau vorgesehenen 350 Kunstgegenständen sind 150 diesem Sachbereich entnommen, zu welchem entsprechend der geographischen Verbreitung des Gelbgusses in Afrika Oberguinea und das Kameruner Grasland die bedeutendsten Beiträge liefern. Benin ist dabei mit einer stattlichen Anzahl von Masken, Büsten, Platten und anderen Bronzearbeiten vertreten, daneben Joruba sowie die Akan-Anji-Stämme mit ihren herrlichen Goldgewichten. Vom Kameruner Grasland entzücken vor allem wundervolle Schmuckstücke (Armringe, Halsringe) und reizende Tierplastiken. (Von einigen Objekten war es möglich, dank dem Entgegenkommen der Herren des Linden-Museums — neben Herrn Glück ist hier noch Herr Jäger zu erwähnen — in diesem Hefte Wiedergaben zu veröffentlichen.) Unter den Gegenständen aus anderen Materialien ragen die Holzschnitzereien hervor. Von ihnen erscheinen besonders die Masken der Dan, die Statuetten aus dem Kongogebiet (namentlich Urua) und — nicht zu vergessen — die bekannte Bena Mpassa-Maske erwähnenswert.

Ferdinand Herrmann

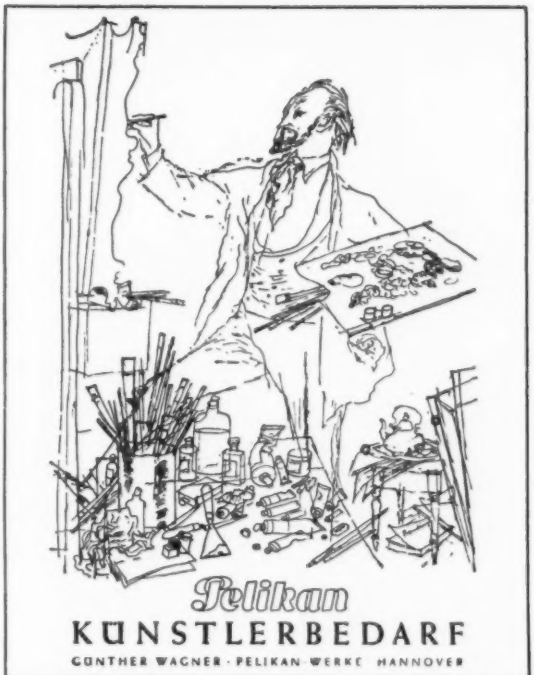
Alan Houghton Brodrick, Prehistoric Painting, Avalon Press Ltd. London.

Was das Buch auszeichnet, ist einmal die knappe Übersicht über die vorhandenen prähistorischen Felsmalereien sowie die damit zusammenhängenden Fragen, und zweitens die ganz hervorragenden, teilweise vielfarbigen Wiedergaben einer Reihe gut ausgewählter Urkunden dieses Bereiches.

Brodrick, der die Ursprünge der Religion in der Richtung einer magischen Technik — technique for success — sucht, neigt dazu, auch bei den Felsbildern den rationalistischen Erklärungen den Vorrang zu geben und sie dementsprechend vor allem mit Zauberhandlungen in Verbindung zu bringen. Die prähistorischen Malereien von Frankreich, Spanien, Afrika, Indien und Australien stehen im Mittelpunkte. Brodrick kennzeichnet in prägnanter Weise ihren Stil und läßt die verschiedenen stilistischen Beziehungen und Verwandschaften durch einige geschickt gewählte Gegenüberstellungen sichtbar werden (Spanien — Basutoland). Die besondere Bedeutung der afrikanischen Felsbilder und ihr sichtlich enger Zusammenhang mit denen Europas wird eingehend erörtert. Brodrick hebt dabei die eigenartige Rolle Spaniens hervor, die gekennzeichnet wird durch das Zusammentreffen von Europa mit Afrika und die ungeheure künstlerische Vitalität dieses Landes — eine Vitalität, die immer wieder — vom Aurignacien bis in unsere Tage — zum Durchbruch kommt. Er streift dabei das künstlerische Phänomen Picasso: „From Parpollo to Picasso!" Von den in Deutschland verhältnismäßig immer noch wenig bekannten Bildern der 1940 entdeckten Höhle von Lascaux in der Dordogne, über deren außergewöhnliche Bedeutung wohl keine Zweifel bestehen, finden sich unter den Reproduktionen einige der schönsten und charakteristischsten. Brodrick widmet Lascaux mit Recht seine besondere Aufmerksamkeit. Das Bild der südwestfranzösischen Höhlenmalereien erhält durch Lascaux ganz neue Akzente.

Eine kurze Bibliographie unterrichtet über die wesentliche Literatur.

Ferdinand Herrmann



Papierfabrik
Schoeller und Hoesch G. m. b. H.
Gernsbach/Baden

Herstellung hochwertiger
Hadern- und Cellulose-Seidenpapiere aller Art

Unsere Spezialitäten:
Bibeldruck- und Dünndruckpapier Kondensator- und Isolierpapier für die elektrotechnische Industrie ab 0,006 mm (= 0,00024 inches) Dicke
Carbonrohseidenpapier · Zigarettenpapier

Zwei gleichzeitige Nachrichten: Der Ostberliner Magistrat hat gestern mit der Zerstörung des Berliner Schlosses begonnen, das von Andreas Schlüter und Eosander im 17. und 18. Jahrhundert geschaffen wurde und das bedeutendste profane Bauwerk Berlins darstellt. Das freiwerdende Gelände soll zu einer riesigen Demonstrationsstätte umgestaltet werden, auf dem, wie der Ostberliner Oberbürgermeister Friedrich Ebert erklärte, „die Werktätigen ihren Willen zum Frieden bekunden können". — Der Kreml, das Meisterwerk russischer Baukunst aus dem 15. Jahrhundert, ersteht in neuem Glanz; ausgedehnte Restaurierungsarbeiten an den 19 Türmen und den fast 22 m hohen Mauern sind soeben abgeschlossen worden.

Leipziger Verein Barmenia. Diesem Heft liegt ein Prospekt des Leipziger Verein Barmenia, Krankenversicherung, Hauptverwaltung Wuppertal, bei.

KUNSTWERK-KALENDER

AUF DAS JAHR

1951

im großen Format (28×36 cm) mit zwölf farbigen Tafeln nach Bildern folgender Künstler: Matisse, Schmidt-Rottluff, Monet, Sailer, Dufy, Levedag, Degas, Jawlensky, Picasso, Nolde, Gauguin und Frank

PREIS: DM 6.—

DER SILBERNE KALENDER

enthält 12 farbige und 12 einfarbige Bilder mit Kunstwerken aus fernen Welten. Format: 15×22,5 cm

PREIS: DM 3.80

DER MINNESÄNGER KALENDER

enthält 24 farbige Wiedergaben nach Miniaturen der Manessischen Liederbandschrift. Format: 15×22,5 cm

PREIS: DM 4.80

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

GALERIE BUCHHEIM-MILITON

Frankfurt am Main · Börsenplatz 13-15

Impressionisten, moderne französische Kunst, französische Graphik, Kunstliteratur, Ausstellungen moderner Kunst, Kunstauktionen. Übernahme ganzer Sammlungen und Bibliotheken

15, Rue Descombes, Paris *Feldafing bei München Nr. 182*

Verzeichnisse unberechnet

DIE PAPIERFABRIK

ZUM BRUDERHAUS

DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

ist Hersteller des Text- und Umschlagpapiers dieser Zeitschrift

*

Weitere Erzeugnisse sind u. a.: Holzfreie Dünndruck-, Werkdruck-, Offsetdruck- und Kupfertiefdruckpapiere und auch feine und feinste hadernhaltige Erzeugnisse

KUNSTANSTALT

AUGUST SCHULER

STUTTGART

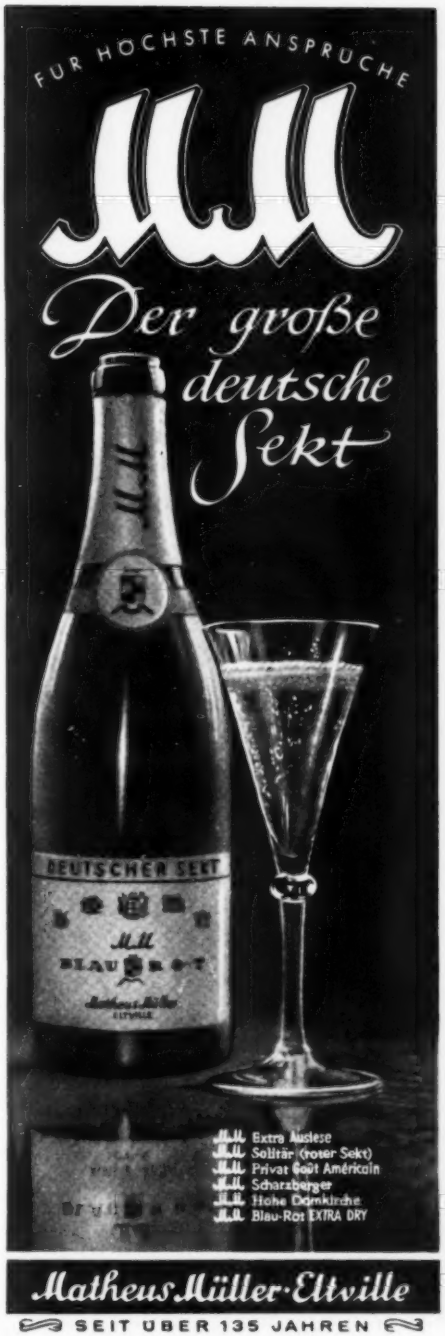
*

Ein- und mehrfarbige Offsetreproduktionen

Klischees · Retuschen · Galvanos

*

Die farbigen Buchdruck- und Offsetwiedergaben dieser Zeitschrift wurden in unserem Haus hergestellt



Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden Nr. 270, 26. 3. 46.

Druck Chr. Belser, Stuttgart